CuCo
CUADERNOS DE CÓMIC

19

• Diciembre de 2022 •

CuCo 19
CUADERNOS DE CÓMIC

DIRECCIÓN

Gerardo Vilches Fuentes (Universidad Europea)
Francisco Sáez de Adana (Instituto Franklin/Universidad de Alcalá)

EDICIÓN

Octavio Beares San Martín (investigador independiente)

SECRETARÍA EDITORIAL

Anna Marta Marini (Instituto Franklin/Universidad de Alcalá)

COMITÉ EDITORIAL

Viviane Alary (Universidad Clermont Auvergne)
Roberto Bartual Moreno (Universidad de Valladolid)
Esther Claudio (University of California in Los Angeles)
Enrique del Rey Cabero (University of Exeter/University of Oxford)
Laura Vazquez (CONICET, Universidad de Buenos Aires)

EQUIPO TÉCNICO

Maquetación & Diseño José Martínez Zárate
Corrección Gerardo Vilches

CuCo 19
CUADERNOS DE CÓMIC

CÓMITÉ CIENTÍFICO

María Abellán (Universidad de Murcia)
Antonio Altarriba (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)
Irene Costa (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)
Raquel Crisóstomo (Universitat Pompeu Fabra)
Amadeo Gandolfo (Universidad de Buenos Aires-CONICET)
Julio Andrés Gracia Lana (Universidad de Zaragoza)
Gino Frezza (Università degli Studi di Salerno)
Óscar Gual Boronat (Universitat de València (Estudi General))
Elisa G. McCausland (Universidad Complutense de Madrid)
Pepo Pérez (Juan Carlos Pérez García) (Universidad de Málaga)
Iván Pintor Iranzo (Universitat Pompeu Fabra)
Álvaro M. Pons Moreno (Universitat de València (Estudi General))
Ivan Rodrigues Martin (Universidade Federal de São Paulo)
Pablo Turnes (Universidad de Buenos Aires-CONICET)
Rubén Varillas (Universidad de Salamanca)

www.cuadernosdecomic.com

Imagen del logo creada por Bernardo Pazó a partir de dibujo original: © Evans, A. H. *Birds*. New York, NY: The Macmillan Company, 1900.

Los textos son © de sus autores. Se permite la cita de los mismos pero no su modificación; en todo caso deberá citarse a su autor y a esta publicación como su fuente.

Las imágenes son © de sus autores y como tal se reconocen sus derechos. La utilización de imágenes es únicamente a modo informativo y complementario.

EDITORIAL

Cerramos el año 2022 con un nuevo número de *CuCo, Cuadernos de cómic* en el que continuamos, tras la experiencia del año pasado, con la idea de publicar cada año un interesante dosier temático que enriquezca los contenidos de nuestra revista. El que ofrecemos en eesta ocasión a nuestros lectores lleva por título «Recepción de la narrativa gráfica contemporánea en el mercado editorial estadounidense», coordinado por María Porras Sánchez. En sus páginas se reúnen trabajos sobre este tema a cargo de Andrea Aramburú Villavisencio («Gestos de utopía queer: La estética queer de la diáspora japonesa brasileña en Ainda ontem (2017) de Taís Koshino»), Laura Rodríguez Arnaiz («Dosis de tinta y color: migración, salud y medicina gráfica antes y después de la pandemia de la Covid-19»), Miguel Sanz Jiménez («Un viaje de ida y vuelta a La avenida Dropsie: La traducción española de la novela gráfica de Will Eisner»), y la propia María Porras Sánchez («Recepción de la narrativa gráfica contemporánea en el mercado editorial estadounidense: ¿Qué fue de la 'fiebre española'?»). Cuatro puntos de vista muy diferentes sobre el impacto que obras de diversos tipos tienen en un mercado como el estadounidense que ha evolucionado mucho en los últimos años.

La sección de reseñas recoge la crítica del libro teórico «Bandits, Misfits, and Superheroes. Whiteness and Its Borderlands in American Comics and Graphic Novels» obra de Josef Benson y Doug Singsen, a cargo de Martín Alejandro Salinas.

Como siempre, esperamos que los contenidos de este número de *CuCo* sean del interés de los lectores.

El Comité Editorial

ÍNDICE

CuCoEstudio

Introducción. Un medio migrante: los imaginarios transnacionales y transfronterizos del cómic. María Porras Sánchez 6

Gestos de utopía *queer*: La estética *queer* de la diáspora japonesa brasileña en *Ainda ontem* (2017) de Taís Koshino. Andrea Aramburú Villavisencio 15

Un viaje de ida y vuelta a *La avenida Dropsie:* La traducción española de la novela gráfica de Will Eisner. Dr. Miguel Sanz Jiménez 44

Dosis de tinta y color: Migración, salud y Medicina Gráfica antes y después de la Pandemia de la COVID-19. Laura Rodríguez Arnaiz 70

Recepción de la narrativa gráfica contemporánea en el mercado editorial estadounidense: ¿Qué fue de la «fiebre española»?. María Porras Sánchez 102

CuCoCrítica

Bandits, Misfits, and Superheroes. Whiteness and Its Borderlands in American Comics and Graphic Novels. Martín Alejandro Salinas 129

Dosier

Introducción. Un medio migrante: los imaginarios transnacionales y transfronterizos del cómic

Introduction. A Migrant Medium: the Transnational and Cross-Border Imaginaries of Comics

María Porras Sánchez

La migración no es un fenómeno exclusivamente contemporáneo ya que los desplazamientos humanos han formado parte de todas las culturas en cualquier época de la historia. Pero no es hasta las últimas décadas del siglo xx y principios del xxi que asistimos a la llamada «era de la migración», al cobijo de la globalización y las dinámicas del neoimperialismo que surgen tras el desmantelamiento de los imperios coloniales, auspiciada por los cambios tecnológicos, económicos, políticos y sociales.[1] Caracterizada por un contexto en que ninguna nación es exclusivamente receptora ni emisora de migrantes y por unos vínculos entre identidad y nacionalidad cuestionados, Zygmunt Bauman definía esta era de la migración como la «era de las diásporas».[2] Y ya con el cambio de siglo, Edward Said vaticinaba que la migración se convertiría en uno de los principales motivos de la cultura contemporánea.[3]

Si la historia reciente se inscribe en la era de la migración, esta y los desplazamientos que implica están en el centro de la historia de los cómics, como nos recuerda Frederick Luis Aldama:

> The history of comics is a history of immigration—in its most capacious sense. Rolodexing through my brain I think readily of second-generation émigré Richard F. Outcault's Irish crumbsnatcher, Mickey Dugan, aka Yellow Kid; mid-twentieth-century creations, such as Jerry Siegel and

[1] De Haas, H., Miller, M. y Castles, S. (eds.). *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*. Nueva York, Red Globe Press, 2020.

[2] Bauman, Z. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, trad. Lilia Mosconi. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 49.

[3] Said, E. W. «Reflections on Exile», en *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. Londres, Granta Books, 2001, pp. 173-183.

Joe Shuster's Superman and Jack Kirby (nee Jacob Kurtzberg) and Stan Lee's (née Stanley Lieber) Captain America. I think of all the contemporary comics Jenga-tower stacked across my office and bedroom floors.[4]

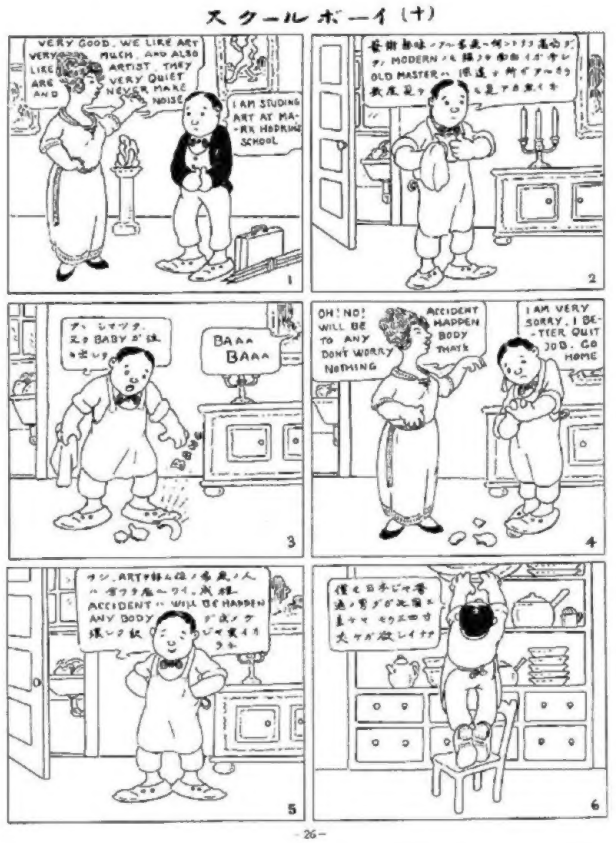
スクールボーイ (十)
VERY GOOD. WE LIKE ART VERY MUCH. AND ALSO LIKE ARTIST. THEY ARE VERY QUIET AND NEVER MAKE NOISE
I AM STUDING ART AT MA-RX HOPKINS SCHOOL
MODERN
OLD MASTER
BAAA BAAA
OH! NO! WILL BE TO ANY DONT WORRY NOTHING
ACCIDENT HAPPEN BODY THAT'S
I AM VERY SORRY. I BE-TTER QUIT JOB. GO HOME
ACCIDENT WILL BE HAPPEN ANY BODY
1
2
3
4
5
6
-26-

FIG. 1. Henry Kiyama, *Manga Yonin Shosei* (1931), p. 26.

Además de formar parte de la biografía de muchos autores y autoras de cómic, la migración está presente en un gran número de narrativas gráficas a través de relatos autobiográficos, biográficos o ficcionalizados de personas migrantes, refugiadas o de la diáspora, como destacan diversas publicaciones recientes.[5] Un ejemplo temprano es el relato autobiográfico

[4] Hay que señalar que Capitán América es una cocreación de Kirby con Joe Simon, no de Lee. Simon, que realmente se llamaba Hymie Simon, era hijo de un migrante inglés judío. Aldama, F. L. «Foreword: Comics as Movement; Comics as Planetary Healing», en Serrano, N. L. (ed.). *Immigrants and Comics: Graphic Spaces of Remembrance, Transaction, and Mimesis*. Londres y Nueva York, Routledge, 2021, p. xv.

[5] Véase, entre otros, el monográfico Naghibi, N., Rifkind, C. y Ty. E. «Migration, Exile, and Diaspora in Graphic Life Narratives», en *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 35, n.º 2 (2020) y las monografías de Serrano, N. L. (ed.). *Immigrants and Comics: Graphic Spaces of Remembrance, Transaction, and Mimesis*. Londres y Nueva York, Routledge, 2021; Davies, D. y Rifkind. C. (eds.), *Documenting Trauma: Traumatic Pasts, Embodied Histories & Graphic Reportage in Comics*. Londres, Palgrave Macmillan, 2019; Nabizadeh, G. *Representation and Memory in Graphic Novels*. Londres y Nueva York, Routledge, 2019.

Manga Yonin Shosei o *The Four Immigrants Manga* (1931) un manga creado por Henry Kiyama basado en sus experiencias como estudiante y trabajador en Estados Unidos durante la década de 1920, concebido como un relato serializado pero finalmente autopublicado en un solo volumen por Kiyama en San Francisco en 1931. La obra de Kiyama emplea una mezcla de japonés e inglés que refleja la alienación de los jóvenes japoneses en un entorno a veces hostil, pero también nos acerca a nivel formal a la experiencia migrante de vivir a caballo entre dos culturas y dos lenguas. (FIG. 1)

FIG. 2. Una doble página de *Drawn Across Borders: True Stories of Migration* (2021), de George Butler, que ilustra las posesiones que dejan atrás los refugiados sirios a su paso por Líbano.

En realidad, cualquier lista de cómics donde la migración sea el eje central estaría incompleta, pero no quiero dejar de mencionar varias obras contemporáneas que, más allá de su temática, forman parte de la historia de la narrativa gráfica por su exploración formal. Asimismo, comprobamos que se acercan al tema desde distintos géneros, ya sea la autobiografía —*Todo lo que pudimos* (2017), de Thi Bui—, las memorias —*El árabe del futuro* de Riad Sattouf (2014-), *Las amapolas de Irak* (2016) de Brigitte Findakly y Lewis Trondheim, *Nieve en los bolsillos* (2018), de Kim—, el relato testimonial, tanto desde la perspectiva de familiares como de cooperantes —*Threads from the Refugee Crisis* (2017) de Kate Evans; *Khalat* (2019), de Giulia Pex, *Baddawi* (2015), de Leila Abdelrazaq—, el periodismo gráfico —*Oscuridades programadas: Crónicas desde Turquía, Siria e Iraq* (2016) de Sarah Glidden, *Drawn Across Borders: True Stories of Migration* (2021), de George Butler—, el *coming-of-age*

ficcionalizado —*American Born Chinese* (2006) de Gene Luen Yang; *El buen padre* (2020), de Nadia Hafid— o el relato alegórico, con *La llegada* (2006) de Shaun Tan.[6] (FIG. 2)

Autoras como Naghibi, Rifkind y Ty reflexionan sobre la importancia de tratar este tipo de narrativas gráficas como obras de testimonio de los desplazamientos y movimientos forzados o voluntarios; aunque las políticas de representación se articulan de forma diferente en cada texto, todas comparten una aproximación afectiva y ética a las condiciones de vida de la población migrante y refugiada, ofreciendo ejemplos tanto colectivos como individuales de agencia, resiliencia, organización y resistencia.[7] Sin duda este es el poder de estas narrativas gráficas, acercar al público lector a un tema traumático que se suele representar en los medios de comunicación a través de generalizaciones y lugares comunes que van desde el racismo velado hasta el paternalismo ofreciendo en cambio puntos de vista únicos e individuales que potencian la identificación con quien los lee.

Probablemente gran parte del interés de estas obras radique en su forma de representar una cara de la realidad que se solapa con otros grandes temas presentes en la cultura contemporánea, como son la vulnerabilidad, la precariedad, la identidad, el trauma o la memoria, y sus indelebles intersecciones con la etnicidad y la raza, el género y la clase social. Además, cuando se trata de obras realizadas por autores de la diáspora, estos hijos e hijas de la migración aportan una doble mirada, como aduce Nhora Lucía Serrano: «They seek to assert, shape, and critique the very societal framework in which they are cultivated, especially when it comes to immigration. They testify not to a homogeneous melting pot, but rather to a multitude of contradictory and complex identities».[8]

No obstante, la relación de la narrativa gráfica con la migración y el desplazamiento supera los temas y la procedencia o ascendencia de autores y autoras. Aplicar las teorías transnacionales al ámbito de estudio de las narrativas gráficas, como proponen Stein, Denson y Meyer, nos permite comprobar que estos productos culturales de masas no se entienden como fenómenos circunscritos a una única tradición (*bande desinée* franco-belga, manga japonés, cómic estadounidense, *fumetto* italiano…), como veíamos en el ejemplo temprano del manga de Henry Kiyama. Los cómics no están impermeabilizados a toda influencia externa, sino que están marcados por diversas interacciones culturales, estéticas, sociales, políticas, económicas y culturales que superan las fronteras nacionales en un mundo interconectado y globalizado.[9] Así, a lo largo de toda su historia el lenguaje del cómic ha sido un territorio para el intercambio de géneros, modelos y motivos narrativos, convenciones gráficas, un territorio de «imaginarios viajeros», como ha señalado Eva Van de Wiele, donde prima la

[6] Aunque es bien sabido, conviene recordar el papel de la migración en obras tan emblemáticas dentro del cómic de autor como *Maus*, de Art Spiegelman o *Persépolis*, de Marjane Satrapi.

[7] Naghibi, N., Rifkind, C. y Ty. E. *Op. cit.*

[8] Serrano, N. L. «Introduction: In the Shadow of Liberty: Immigration and the Graphic Space», en Serrano, N. L. (ed.). *Op. cit.*, p. 2.

[9] Stein, D., Denson, S. y Meyer, C. (eds.). *Transnational Perspectives on Graphic Narratives: Comics at the Crossroads*. Londres, Bloomsbury, 2013, pp. 1-3.

domesticación de formas originales en otras latitudes.[10] Para Casey Brienza, que estudia la influencia del manga en cómics publicados en Estados Unidos, la domesticazión aplicada al cómic es un proceso generalizado de producción trasnacional de cultura, donde la cadena de valor trasnacional que se aplica a un producto cultural es una cadena de domesticación.[11] Como vemos, ni siquiera el cómic estadounidense ha sido ajeno a este contexto. Señalan Williams y Lyons que los cómics estadounidenses forman parte de un contexto transnacional debido a la transacción de textos, creadores y capital más allá de sus fronteras, un contexto que ha contribuido a generar tensiones productivas en su narrativa gráfica.[12] Según Stein, Denson y Meyer, una mirada a las narrativas gráficas desde una perspectiva no nacional nos permite releer los cómics como formas narrativas trasnacionales y transfronterizas, pero además, nos invita a explorar las dinámicas que surgen en la intersección de las culturas y que dan forma a las narrativas gráficas contemporáneas como fenómenos transnacionales, no exclusivamente patrios.[13]

Este breve monográfico propone varias lecturas sobre la migración en la narrativa gráfica a través de ejemplos tomados del cómic experimental, las primeras novelas gráficas, la medicina gráfica y el cómic de autor. Alude al tratamiento de la migración tanto en obras biográficas como ficcionales. Pero, además de fijarse en la migración como un tema central, reflexiona sobre el cómic como un medio trasnacional y polinizador, un medio migrante capaz de adaptarse y reimaginarse dependiendo del contexto, marcado por los intercambios e influencias.

La reflexión sobre la experiencia y la memoria de la migración son centrales en el artículo de Andrea Aramburú Villavisencio, «Gestos de utopía *queer*: La estética *queer* de la diáspora japonesa brasileña en *Ainda ontem* (2017) de Taís Koshino». Aramburú realiza una lectura interseccional de esta obra *queer* y distópica que se articula en torno a una propuesta formal experimental surgida de la diáspora, ya que la artista usa fotografías tomadas de un periódico de la comunidad japonesa en Brasil de principios del siglo xx que sus abuelos recibían en su casa y, más tarde, sus padres. Koshino no solo es una artista que pertenece a la diáspora japonesa en Brasil, sino que su propia obra es un ejemplo de «textualidad errante», tomando el término de la autora mexicana Cristina Rivera Garza, que evoca identidades fluidas,

[10] Van de Wiele, E. «Immaginari viaggianti: costruire un settimanale glocalizzato per bambini/e prima del 1932 in Italia e Spagna», en *Simultanea*, vol. 3, n.º 1 (2022). Para más información sobre la influencia de las tiras de prensa estadounidenses en las revistas italianas y españolas de principio de siglo, véase Van de Wiele, E. *Building a Glocalised Serial for Children Corriere dei Piccoli (1908-1923) and TBO (1917-1932)* [tesis doctoral]. Universidad de Gante y KU Leuven, 2022 y «Domesticating and Glocalising the Dreamy: McCay's *Little Nemo* and Its Sequels in Early Italian *Corriere Dei Piccoli* (1909-1914)», en *Interfaces*, n.º 46 (2021).

[11] Brienza, C. *Manga in America: Transnational Book Publishing and the Domestication of Japanese Comics*. Londres y Nueva York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 37. Agradezco a Eva Van de Wiele que me señalase esta referencia.

[12] Williams, P. y Lyons, J. (eds.). *The Rise of the American Comics Artist: Creators and Contexts*. Jackson, University Press of Mississippi, 2010. p. xiii.

[13] Stein, D., Denson, S. y Meyer, C. (eds.). *Op. cit.*, p. 2.

procesos de intercambio, memoria y desplazamiento. Para Aramburú, este cómic-artefacto se aproxima a lo *queer* desde la intersección del género y la raza para repensar un futuro —el que narra la historia— que se vincula al pasado de la diáspora japonesa —vinculado a la forma y la estética de este cómic. Para la autora, el aspecto formal *Ainda ontem* es un reflejo de la temporalidad de la diáspora *queer*, «que se aleja de las normas convencionales que suelen regir al medio y que parece erigirse en un territorio experimental propio, que no bebe de la tradición manga ni del cómic *mainstream* europeo ni estadounidense».

En «Un viaje de ida y vuelta a *La avenida Dropsie:* La traducción española de la novela gráfica de Will Eisner», Miguel Sanz Jiménez nos propone un análisis bidireccional de un clásico de la novela gráfica. El viaje de ida explora la representación de los migrantes que realiza Eisner usando esta calle del Bronx ficticia como un «escenario de ficción donde el pasado y la imaginación se encuentran», en palabras del autor. Sanz sitúa esta obra dentro de la producción más tardía de Eisner, que emplea este microcosmos para evocar la conflictiva historia de la población de Nueva York a lo largo de un siglo, así como los procesos de otredad y discriminación interna que se producen entre las diversas comunidades, que se van superponiendo en la ciudad como un palimpsesto que Eisner evoca a través de su concepción de la página como una «superviñeta». En el viaje de vuelta, Sanz analiza la traducción al español de Ignacio Sampere, publicada originalmente en 1995 por Norma Editorial y reeditada en 2007 y 2017 junto con *Contrato con Dios* (1978) y *Ansia de vivir* (1988) en un único volumen titulado *Contrato con Dios: La trilogía. La vida en la avenida Dropsie.* El trabajo de Sanz revela que estas dos reediciones hacen uso de la traducción de Sampere sin acreditarlo, pues su traducción se atribuyó a Enrique Sánchez Abulí y Raúl Sastre, los traductores de las demás entregas de la trilogía. Para Sanz la traducción se entiende como una forma de desplazamiento, un trasvase de contenido de una cultura a otra, y bajo este prisma analiza la traducción de los insultos raciales y sus posibles efectos en la lectura que se hizo en España de la obra de Eisner.

En «Dosis de tinta y color: migración, salud y medicina gráfica antes y después de la pandemia de la Covid-19», Laura Rodríguez Arnaiz, enfermera e investigadora, se aproxima a la representación de los migrantes en entornos sanitarios en varios relatos gráficos que ilustran realidades influidas por la pandemia. Rodríguez muestra cómo el cómic puede ser un medio fundamental en la defensa de los derechos humanos, así como una herramienta ideal para su enseñanza, difusión y comprensión. De su trabajo se desprende que la medicina gráfica como género surge como un fenómeno trasnacional para acercar la experiencia de los pacientes a los médicos y futuros médicos y representar la salud y la enfermedad desde el punto de vista del paciente. Bajo estas premisas, Rodríguez contrasta los sistemas sanitarios en Estados Unidos y España para comparar el tratamiento y la representación de los migrantes en distintos relatos gráficos que retratan la pandemia en Nueva York —«Between Two Worlds» de Julio Anta, Jacoby Salcedo y Hassan Otsmane-Elhaou publicado en la antología *Covid Chronicles* (2021), y «Center of Gravity» de Niccolo Pizarro publicado en un recopilatorio de la revista *The Nib* en 2020— y en España, con las obras de Susanna Martín y Carla Berrocal para la antología *Efectos secundarios: 19 historietas del Covid* (2021). Rodríguez concluye que estas obras coinciden al mostrar el desafío que su-

puso la pandemia para los sistemas de salud y en «reflejar las desigualdades que sufren los migrantes en su búsqueda del grado máximo de salud con respecto a otros grupos», unas desigualdades exacerbadas por el racismo institucional y la escasez de recursos sanitarios en el caso de Estados Unidos.

En el último artículo, «Recepción de la narrativa gráfica contemporánea en el mercado editorial estadounidense: ¿Qué fue de la "fiebre española"?», me alineo con lo expuesto en esta introducción y defino el cómic como un medio migrante, fruto de un esfuerzo colectivo y producto de una continua circulación, con solapamientos y superposiciones de convenciones, géneros, temáticas y motivos narrativos. Así, llevo a cabo un repaso histórico por los movimientos y confluencias entre el cómic estadounidense y el español hasta recalar en un ejemplo contemporáneo, la antología *Spanish Fever: Stories by the New Spanish Cartoonists*, editada por Santiago García y publicada por Fantagraphics en 2016. Por una parte, se sitúa la obra en el contexto histórico-cultural de intercambios entre creadores, industrias y tradiciones tebeísticas entre Estados Unidos y España potenciados por la globalización; por otra, se analiza la recepción de la antología para comprobar la acogida del cómic de autor español en Estados Unidos a través de las críticas de especialistas y de la comunidad lectora, los premios que recibió y la trayectoria posterior en territorio estadounidense de la treintena de creadores y creadoras españoles que participaron en ella, nombres fundamentales del cómic de autor aunque pertenecientes a generaciones y estilos muy diversos, como Miguel Gallardo, Max, Paco Roca, Santiago Valenzuela, Antonio Altarriba, Alfonso Zapico, Sergi Puyol, Ana Galvañ, Álvaro Ortiz o David Sánchez. Concluyo afirmando que esta antología representa un doble cambio de paradigma a ambos lados del Atlántico en la segunda década del siglo XXI: la consolidación de la novela gráfica en España y su reconocimiento a nivel trasnacional, y el aumento del interés del mercado estadounidense por publicar cómic de autor internacional.

Bibliografía

Aldama, F. L. «Foreword: Comics as Movement; Comics as Planetary Healing», en Serrano, N. L. (ed.). *Immigrants and Comics: Graphic Spaces of Remembrance, Transaction, and Mimesis*. Londres y Nueva York, Routledge, 2021, pp. xiv-xvii.

Bauman, Z. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, trad. Lilia Mosconi. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Brienza, C. *Manga in America: Transnational Book Publishing and the Domestication of Japanese Comics*. Londres y Nueva York, Bloomsbury Academic, 2017.

Davies, D. y Rifkind. C. (eds.). *Documenting Trauma: Traumatic Pasts, Embodied Histories & Graphic Reportage in Comics*. Londres, Palgrave Macmillan, 2019.

De Haas, H., Miller, M. y Castles, S. (eds.). *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*, Nueva York, Red Globe Press, 2020.

Nabizadeh, G. *Representation and Memory in Graphic Novels*. Londres y Nueva York, Routledge, 2019.

Naghibi, N., Rifkind, C. y Ty. E. «Introduction: Migration, Exile, and Diaspora in Graphic Life Narratives», en *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 35, n.º 2 (2020), pp. 295-304, DOI: 10.1080/08989575.2020.1738081

Said, E. W. «Reflections on Exile», en *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. Londres, Granta Books, 2001, pp. 173-183.

Serrano, N. L. «Introduction: In the Shadow of Liberty: Immigration and the Graphic Space», en Serrano, N. L. (ed.). *Immigrants and Comics: Graphic Spaces of Remembrance, Transaction, and Mimesis.* Londres y Nueva York, Routledge, 2021, pp. 1-21.

Stein, D., Denson, S. y Meyer, C. (eds.). *Transnational Perspectives on Graphic Narratives: Comics at the Crossroads*. Londres, Bloomsbury, 2013.

Van de Wiele, E. *Building a Glocalised Serial for Children Corriere dei Piccoli (1908-1923) and TBO (1917-1932)* [tesis doctoral]. Universidad de Gante y KU Leuven, 2022. Disponible en http://hdl.handle.net/1854/LU-8759231

—«Immaginari viaggianti: costruire un settimanale glocalizzato per bambini/e prima del 1932 in Italia e Spagna», en *Simultanea*, vol. 3, n.º 1 (2022).

—«Domesticating and Glocalising the Dreamy: McCay's *Little Nemo* and Its Sequels in Early Italian *Corriere Dei Piccoli* (1909-1914)», en *Interfaces*, n.º 46 (2021).

Williams, P. y Lyons, J. (eds.). *The Rise of the American Comics Artist: Creators and Contexts*. Jackson, University Press of Mississippi, 2010.

Gestos de utopía *queer*: La estética *queer* de la diáspora japonesa brasileña en *Ainda ontem* (2017) de Taís Koshino

Queer Utopia Gestures: The Queer Aesthetics of the Brazilian Japanese Diaspora in Taís Koshino's Ainda ontem *(2017)*

Andrea Aramburú Villavisencio

Andrea Aramburú Villavisencio (Lima, 1989) es doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Cambridge. Además, tiene una maestría en Literatura, Cultura y Teoría Contemporáneas otorgada por el King's College de Londres y una licenciatura en Literatura Hispánica otorgada por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Su investigación explora el cómic latinoamericano alternativo en América Latina a través de la teoría *queer* y los feminismos decoloniales.

Fecha de recepción: 24 de octubre de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 30 de diciembre de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.19.2032

Resumen

El presente artículo analiza *Ainda ontem* (2017), un cómic de la artista japonesa brasileña Taís Koshino. El cómic nos introduce al universo de una pareja de personajes que habita un mundo *queer* y distópico donde se nace en pares, sin genitales ni género. Cada miembro de la pareja se ve enfrentado a elegir un color que les permitirá ingresar a la dimensión de la familia nuclear heteronormativa. En este contexto, unx de lxs personajes se niega a tomar una decisión. Al partir su pareja a la otra dimensión, este queda atrapadx en sus memorias, viviendo el mismo día una y otra vez. El universo ficcional *queer* dibujado por Koshino se superpone a una propuesta formal experimental que juega con el concepto de la diáspora. Como superficie, Koshino utiliza fotografías recortadas de un periódico japonés brasileño que solía llegar a casa de sus abuelos, quienes migraron desde Japón a Brasil a inicios del siglo xx. Sobre la base de esta interacción entre contenido y forma, sostengo que el cómic expresa un gesto interseccional que piensa lo *queer* desde una perspectiva de género y de raza, y que sienta las bases para un futuro atado de manera doble y entrelazada al pasado: por un lado, a nivel de contenido, a los recuerdos *queer* vividos por la pareja; por otro, a nivel formal, al pasado de la diáspora japonesa brasileña.

Palabras clave: Cómic experimental brasileño, feminismo, Gopinath, Koshino, teoría *queer*

Abstract

This article analyses *Ainda ontem* (2017), a comic by Japanese Brazilian artist Taís Koshino. The comic introduces us to the universe of a couple of characters who inhabit a queer and dystopian world where people are born in pairs, without genitalia or gender. The couple is confronted with choosing a colour that will allow them to enter the dimension of the heteronormative nuclear family. In this context, one of the characters refuses to make a choice. When their partner leaves for the other dimension, they get trapped in their own memories, living the same day over and over again. The queer fictional universe drawn by Koshino is superimposed on an experimental format that plays with the concept of diaspora. As a surface for her drawings, Koshino uses photographs cut out from a Japanese Brazilian newspaper that used to arrive at the home of her grandparents, who migrated from Japan to Brazil at the beginning of the 20th century. On the basis of this interplay between content and form, I argue that the comic expresses an intersectional gesture that thinks queerness from gender and race perspectives, and that it lays the groundwork for a future that is doubly related to the past: on the one hand, at the level of content, to the couple's queer memories; on the other, at the formal level, to the past of the Japanese Brazilian diaspora.

Keywords: Brazilian experimental comics, feminism Gopinath, Koshino, queer theory

Cita bibliográfica

Aranburú Villavisencio, A. «Gestos de utopía *queer*: La estética *queer* de la diáspora japonesa brasileña en *Ainda ontem* (2017) de Taís Koshino», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 19 (2022), pp. 15-43.

En *Los muertos indóciles*, la autora mexicana Cristina Rivera Garza redefine el concepto de la «diáspora» al referirse a textualidades errantes. Escribe, así, que algunos textos «podrían ser diaspóricos si a la definición oficial (dispersión de grupos humanos que abandonan su lugar de origen) se le suprimiera la palabra origen, para poder decir, luego entonces, que se trata de seres humanos que abandonan lugares, sean estos de origen o no».[1] Rivera Garza juega con el desplazamiento, la resistencia y la movilización que caracterizan al concepto de diáspora para crear una forma nueva de «enunciar la forma fluida y poco cabal de las identidades contemporáneas».[2] La fluidez de las identidades contemporáneas, especialmente aquellas disidentes en términos de género y orientación sexual, se enriquece cuando la pensamos a partir del concepto de diáspora. Esta correspondencia resulta crucial, pues, históricamente, los debates críticos acerca de comunidades diaspóricas no han prestado atención a las dimensiones relacionadas a sexualidades disidentes e identidades de género no conformes con la norma. Con algunas excepciones, la raza y el género permanecen distantes en los debates críticos sobre comunidades diaspóricas.

Una de estas excepciones es el pensamiento desarrollado por Gayatri Gopinath, quien en su libro *Unruly Visions* propone la expresión de *aesthethic practices of queer diaspora* (prácticas estéticas de la diáspora *queer*). Gopinath analiza obras de arte visual (fotografías, películas) que pertenecen a comunidades diaspóricas. Sin embargo, a menudo las lee a partir de otras obras, pertenecientes a regiones distantes, cuya relación con el primer objeto de estudio no es del todo directa.[3] Se centra en crear una constelación de obras de arte visual de diferentes épocas y lugares que representan deseos *queer*, prestando especial atención a cómo su lectura conjunta puede generar otras formas de encarnación *queer* que se nutren de la fluidez de la diáspora. Algo similar es propuesto por José Esteban Muñoz en *Cruising Utopia*, quien también vislumbra el ámbito estético como aquel en donde se puede imaginar mundos alternativos. La crítica cultural de Muñoz propone lecturas de diferentes objetos estéticos, del pasado y del presente, que buscan mapear sus similitudes, diferencias, conexiones perdidas y estructuras de opresión compartidas a través de un sentido de futuridad cuya base es la esperanza. Muñoz plantea una hermenéutica de «la utopía *queer*»: un atisbo de tiempos mejores para las comunidades *queer* en el futuro, y especialmente para las comunidades *queer* desplazadas y racializadas, cuyo lugar en lo hegemónico suele ser negado y a menudo

[1] Rivera Garza, C. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México DF, Tusquets, 2013, p. 138.

[2] *Ibid.*, p. 139.

[3] Gopinath, G. *Unruly Visions: The Aesthetic Practices of Queer Diaspora*. Durham, Duke University Press, 2018, p. 4.

incómodo.[4] En ambos casos, lo *queer* como concepto se entiende en un primer nivel como una identidad y orientación sexual fluida que rompe con las estructuras binarias de la heteronormatividad. Sin embargo, tanto Gopinath como Muñoz expanden lo *queer* a una práctica estética que desafía y perturba textualmente la relacionalidad.

Tomando como punto de partida los conceptos desarrollados por Gopinath y Muñoz, el presente ensayo se propone hacer una lectura de *Ainda ontem* (2017, *Aún ayer* en español), un cómic realizado con técnica mixta de la artista japonesa brasileña Taís Koshino.[5] *Ainda ontem* ganó la convocatoria de la Feira Des Gráfica en 2017, organizada por el Museu da Imagem e do Som de São Paulo. En total, cinco cómics de corte experimental fueron premiados y publicados por el museo ese año. Sostengo que el cómic de Koshino es un proyecto estético iluminador para imaginar una «utopía *queer*» interseccional que articula el deseo en sus dimensiones *queer* y racializadas. Propongo también que Koshino conduce a sus lectores a interrogarse sobre qué es lo *queer* en la propia forma del cómic y qué es lo que hace que el medio sea ideal para imaginar prácticas estéticas de la diáspora *queer*.

Acerca de *Ainda ontem*

Ainda ontem muestra las cualidades inter y transmediales de la práctica estética de Koshino al reunir varios materiales y medios dentro del formato del cómic. Formalmente, cada página está compuesta por tres capas construidas mediante la colocación de dibujos y texto (capa 1) ubicados al interior de una mancha de tinta blanca que cambia de forma (capa 2), sobre un fondo de fotografías de periódico que han sido recortadas y ampliadas. La FIG. 1 muestra un ejemplo de cómo funciona esta composición. La pincelada de tinta blanca que conecta el dibujo/texto con las fotografías es difícil de describir, sobre todo porque no se ajusta a las convenciones del cómic. He decidido referirme a esta como pincelada y mancha, pues se trata de palabras activas que ponen de relieve la irregularidad de la forma en las páginas, que cambia al interactuar con las otras dos capas. El cómic está estructurado en cuatro episodios, cada uno de ellos dividido por una página sin dibujos o texto. Las fotografías de la última capa, según cuenta Koshino en su página web, fueron recogidas por ella misma «de un periódico brasileño-japonés al que estaban suscritos [sus] abuelos y que, tras su muerte, seguía llegando a la casa de [sus] padres [...] fue una tarea difícil dejar la subscripción», escribe.[6]

---

[4] Muñoz, J. E. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York, New York University Press, 2009, p. 1.

[5] Koshino, T. *Ainda ontem*. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 2017. Todas las citas primarias incluidas en el manuscrito (en portugués) pertenecen a esta edición.

[6] Traducción mía del inglés: «from a Brazilian-Japanese newspaper that MY grandparents subscribed TO and after they died it kept arriving at MY parent's house [...] it was a hard task to unsubscribe».

amanhã? não sei...
nossa, eu não paro de pensar, quero muito que chegue logo
uhum
- tomorrow? i don't know..
- wow, i can't stop thinking, i really want to get there
- yep..

FIG. 1. Tres capas de materiales mixtos (dibujo, tinta, fotografía), *en Ainda ontem* (Koshino).

Ainda ontem ocurre en un universo distópico en el que lxs niñxs nacen en pares, sin genitales ni género. Una pareja de niñxs vive felizmente hasta que llega «el día de la elección». Este día, cada uno de ellos se ve enfrentado a elegir un color, sea naranja o morado, para poder así entrar en la dimensión de los adultos, donde se reunirán con sus padres, «mamãe e papai». Pero uno de los personajes se niega a elegir. Quien sí elige parte a la otra dimensión; quien se queda añora el tiempo vivido junto a su pareja, experimentado el mismo día una y otra vez. En mi análisis, interpreto la metáfora del color como una metáfora de género/orientación sexual; sostengo que, en el rechazo del personaje principal a ser subsumidx por las restricciones disciplinarias del parentesco, se articula una instancia de utopía *queer*. Quiero sugerir que el rechazo activo de este personaje se enmarca en un sentido de futuridad que se basa en un pasado *queer*. Este pasado *queer*, como desarrollaré, no solo está vinculado a los momentos de infancia vividos por la pareja, mostrados en el contenido narrativo, sino que también está entrelazado con la historia de la diáspora japonesa en Brasil, visualizada en la variedad de formatos utilizados por Koshino en *Ainda ontem*.

A primera vista, las fotos utilizadas por Koshino no hablan de sus orígenes de manera directa, sino que permanecen en el fondo como fantasmas silenciosos. Con esto quiero decir que para entender la forma en que los diferentes materiales del cómic adquieren significado, hay que mirar más allá del propio texto, por ejemplo, en la descripción del sitio web de Koshino, donde cuenta la historia detrás de los recortes de periódicos japoneses-brasileños, citados anteriormente. Su breve anécdota me llevó a leer sobre la historia de la migración japonesa en Brasil y a mantener una conversación con Taís sobre su relación con su herencia japonesa. A continuación, relato brevemente una parte de esta historia, ya que contextualiza el gesto crítico que, a mi parecer, el cómic realiza, es decir, rastrear los encuentros entre raza y género a través de materialidades mixtas.

Notas sobre una conversación con Taís[7]

Taís es una japonesa brasileña de tercera generación que actualmente vive en Río de Janeiro. La familia de su padre emigró de Japón a Brasil a principios del siglo xx, entre los primeros flujos migratorios entre ambos países. La inmigración japonesa a Brasil comenzó en 1908, cuando el *Kasato Maru* llegó a Santos, cerca de Sao Paulo, llevando a bordo 165 familias dispuestas a trabajar en las plantaciones de café. Desde esa fecha hasta 1940, «aproximadamente 190.000 hombres, mujeres y niños llegaron para formar la mayor comunidad de japoneses expatriados fuera de Asia Oriental».[8] Fue durante este periodo cuando los abuelos de Taís, cada uno por su lado, su abuelo con 14 años y su abuela siendo una bebé, llegaron a Brasil. En sus palabras, el gobierno brasileño «quería convertir a Brasil en un país blanco», y la mano de obra japonesa se consideraba lo suficientemente barata y blanca como para hacerlo realidad, además del hecho de que los japoneses eran considerados trabajadores. En la década de 1980, debido a los cambios en las políticas de inmigración japonesas, muchos japoneses brasileños se trasladaron a Japón, lo que, como menciona Lone, invirtió el flujo haciendo que «la distribución geográfica de "japoneses" y "brasileños" se volviera mucho más compleja».[9]

A pesar de su importante presencia económica y cultural, los japoneses brasileños han ocupado históricamente un lugar ambiguo en el imaginario nacional de Brasil. Han sido enmarcados por un conjunto de discursos orientalistas que en ocasiones los han tomado como pioneros tecnológicos y culturales y en otras los han discriminado,

[7] Conversación personal con Taís Koshino vía Zoom, 17 de marzo de 2022.

[8] Lone, S. *The Japanese Community in Brazil, 1908-1940: Between Samurai and Carnival.* New York, St Martin's Press, 2001, p. 1. Traducción mía del inglés: «approximately 190,000 men, women and children came to form the largest expatriate community of Japanese outside of East Asia».

[9] *Ibid.*, p. 2. Traducción mía del inglés: «[making] the geographical distribution of "Japanese" and "Brazilians" become far more complex».

figurando su presencia como un obstáculo para el progreso y la modernización de la nación.[10] Tal como se señaló previamente, es importante destacar que el contexto del flujo migratorio Japón-Brasil es una política de inmigración inherentemente racializada, pues ocurre como una salida para la abolición de la esclavitud en el país, y como un intento por «blanquear» a la población.[11] A pesar de ello, los japoneses brasileños han sido ignorados en los debates sobre la raza en Brasil, particularmente aquellos que empezaron a ocurrir en las dos primeras décadas del siglo xxi. El impacto de dichos debates recayó sobre todo en la población negra, sin avanzar hacia otras identidades raciales que continúan siendo parte de la identidad multicultural brasileña. En este sentido, es clave resaltar que la experiencia racista que viven los descendientes de japoneses en Brasil es radicalmente distinta a aquella vivida por la población negra. No obstante, el racismo contra la comunidad japonesa en Brasil ha estado presente desde el principio. Se intensificó durante el gobierno de Getúlio Vargas, entre 1930 y 1945, cuando la xenofobia se extendió por toda la diáspora. Mientras que el país, como antigua colonia portuguesa, veía como un fenómeno natural que los europeos se instalaran en su territorio, hubo constantes intentos de regular mediante cuotas cualquier flujo de inmigración de otras minorías raciales, incluidas las procedentes de regiones asiáticas.[12] Aquellos quienes abandonaron las precarias condiciones de las plantaciones se instalaron en zonas rurales, buscando estar con sus familiares y otros japoneses.[13] En un esfuerzo por escapar de su asociación con la «otredad», muchos hijos, hijas, y nietos de los primeros emigrantes japoneses se trasladaron a las ciudades, lejos de las regiones donde las comunidades japonesas estaban más concentradas, como el sur.[14] Este fue el caso de la familia del padre de Taís, quienes se trasladaron a

[10] Edward King, en su libro *Virtual Orientalism in Brazilian Culture (Orientalismo virtual en la cultura brasileña),* discute este discurso ambivalente con el término «orientalismo virtual», que define como «un orientalismo determinado por dos importantes desplazamientos de los contextos explorados por Said: un desplazamiento de los "centros" europeos del colonialismo a la "periferia" de Brasil y un desplazamiento al contexto de una era de la información cada vez más global y fluida» (2015, 11). Traducción mía del inglés: «an orientalism determined by two important displacements from the contexts explored by Said: a displacement from the European "centers" of colonialism to the "periphery" of Brazil and a displacement to the context of an increasingly global and fluid information age». King, E. *Virtual Orientalism in Brazilian Culture.* Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015.

[11] Tiemi Kurihara, J. y Paulo Baliscei, J. «"JAPONESA, ABRE O OLHO": racismo, xenofobia e misoginia contra mulheres amarelas», en *Revista Teias* 23, n.º 69 (2022), pp. 273-293.

[12] *Ibid.*, p. 49.

[13] Como afirma Adachi, «en 1932, el 27,2% de los japoneses de las zonas rurales se habían convertido en propietarios de tierras, el 19,9% en agricultores arrendatarios, el 15,3% en aparceros y el 3,7% en trabajadores rurales asalariados. Antes de la Segunda Guerra Mundial, la mayoría de los inmigrantes japoneses y sus hijos se encontraban en esas zonas agrícolas». Traducción mía del inglés: «[b]y 1932, 27.2 percent of the rural Japanese had become landowners, 19.9 percent tenant farmers, 15.3 percent sharecroppers, and 3.7 percent rural wage laborers. Prior to World War II, the majority of Japanese immigrants and their children were in those farming areas». Adachi, N. «Japanese Brazilians: A Positive Ethnic Minority in a Racial Democracy», en *Studies on Asia*, n.º 4.4 (2014), p. 47.

[14] *Ibid.*, p. 69.

Brasilia,[15] lejos de las colonias japonesas. Su padre fue matriculado en una escuela en la que el idioma que se enseñaba era el portugués y no el japonés, y poco a poco fue perdiendo el contacto con su herencia japonesa.

Aunque el racismo contra los japoneses brasileños no es tan frecuente o manifiesto hoy en día como lo fue en aquellos primeros días y durante el régimen de Vargas, su experiencia en la diáspora sigue estando racializada. Nobuko Adachi afirma que «los descendientes de japoneses en Brasil se han enfrentado históricamente a la discriminación social y política debido a su aspecto físico. Y aunque se piensa que son una "minoría positiva", los japoneses brasileños todavía se enfrentan al acoso racial y étnico bajo el disfraz de "nuevos racismos" hoy en día.»[16]

Lo que Adachi denomina «nuevos racismos» son formas de discriminación menos manifiestas, invisibilizadas dentro de las ideologías post-raciales que afirman que la ciudadanía ha llegado a un punto más allá de las relaciones raciales. Como menciona Alexandre Da Costa, en Brasil, las restricciones, los privilegios y las políticas del Estado siguen siendo moldeados de acuerdo con las estructuras de poder racializadas, «incluyendo la racialización de la política de inmigración, la blancura como requisito para el empleo dentro de una variedad de esferas en el mercado laboral, la segregación racial forzada del espacio público y las iniciativas de educación y salud implícitamente racializadas.»[17]

Esta realidad se invisibiliza y se cubre con el mito de que estamos viviendo tiempos post-raciales y multiculturales. Como se ha mencionado, el mito de la democracia racial en Brasil, aunque ya no sea tan generalizado como hace unas décadas, sigue existiendo como la naturalización de una política daltónica que niega el racismo estructural y las formas en que afecta a las poblaciones de forma diferente.

Mientras Taís crecía en Brasilia, no pensaba mucho en su herencia japonesa. Aun así, le costaba identificarse dentro del espectro racial. Nadie hablaba realmente sobre ser japonesa o asiática brasileñas. Taís vivía en una zona fronteriza en múltiples sentidos:

---

[15] Aquí, se puede entender el traslado de los japoneses a esta ciudad en el contexto de la de Brasilia como un espacio inventado por el proyecto moderno. Ver, por ejemplo, el capítulo titulado «Brasília: A modernist utopia?» en Carranza, L. E. y Lara, F. L. *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia.* New York, University of Texas Press, 2015, pp. 199-205.

[16] *Ibid.*, p. 37. Traducción mía del inglés: «people of Japanese descent in Brazil have faced social and political discrimination historically because of their physical appearance. And although they are thought to be a "positive minority," Japanese Brazilians still face racial and ethnic harassment under the guise of "new racisms" today».

[17] Da Costa, A. E. «Confounding Anti-Racism: Mixture, Racial Democracy, and Post-Racial Politics in Brazil», en *Critical Sociology*, n.º 42 (2016), p. 497. Traducción mía del inglés: «including the racialization of immigration policy, whiteness as a requirement for employment within a variety of spheres in the labor market, enforced racial segregation of public space, and implicitly racialized education and health initiatives».

a una edad temprana, también le diagnosticaron diabetes y más adelante asumió su identidad como lesbiana. Al pasar de los años, se fue interesando cada vez más por conectar con su herencia japonesa. Se unió al movimiento feminista asiático brasileño, y en 2019 participó en una residencia artística en Itoshima (Japón), donde su proyecto final, una película experimental que combina animación y secuencias de paisajes,[18] abordó de forma más consciente la experiencia de estar en el medio en todos los frentes identitarios. Asimismo, actualmente dirige un proyecto de simulación virtual inspirado en jardines de roca japoneses.[19]

Aunque ni la raza ni su herencia japonesa son temas narrativos explícitos en *Ainda ontem* (a diferencia de los proyectos mencionados), el cómic captura formalmente un periodo de incertidumbre en el que, para Taís, los sentimientos de no pertenencia eran frecuentes. El cómic, a decir de Rivera Garza, moviliza la diáspora en su definición expandida, como una práctica estética que abandona lugares. Aquí, vale resaltar que utilizo el concepto de diáspora para referirme a la experiencia particular de Taís en el contexto de su familia y su herencia. Mientras el concepto de migración es principalmente utilizado en la bibliografía al respecto, encuentro que aquel de condición diaspórica es más pertinente en este caso. Koshino no es migrante, sino hija de migrantes, y la relación que construye con su herencia, tal como lo evidencia *Ainda ontem*, ocurre de manera desplazada, reinventando o traduciendo el lugar de origen según otras vivencias y otro espacio, como diría Stuart Hall en *Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad*.[20]

Me interesa proponer que *Ainda ontem* puede leerse a través de un conjunto de experiencias muy personales que no pueden teorizarse totalmente en relación con el racismo, pero que están fundamentalmente informadas por las relaciones raciales. En su libro *The Feeling of Kinship*, David Eng intenta comprender, en relación con el creciente número de adoptados asiático-americanos que asistían a sus clases en la universidad, «las formas no reconocidas en que la raza sigue estructurando y definiendo tanto la esfera pública como el espacio privado de las relaciones familiares y de parentesco».[21] Eng ha teorizado esta realidad en relación con las comunidades de la diáspora asiático-americana con su concepto de *racial melancholy* (melancolía racial): un sentimiento cotidiano que experimentan los sujetos de la diáspora cuando se

[18] El proyecto se llamó 'クラゲ (kurage): água viva' (2019). Un vídeo que muestra la instalación está disponible en la página web de Koshino: https://taiskoshino.com/kurage/

[19] Como señala Koshino en su sitio web, «jardim/garden/枯山水 es una simulación digital inspirada en los jardines de roca japoneses. En jardim, es posible crear tu propio jardín. Al mismo tiempo que compones tu jardín tridimensional, también se crea una imagen dimensional».

[20] Hall, S. «*Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad*», en *Small Axe*, n.º 6 (1999), pp. 1-18.

[21] Eng, D. L. *The Feeling of Kinship Queer Liberalism and the Racialization of Intimacy*. Durham, Duke University Press, 2010, p. 2. Traducción mía de inglés: «the unacknowledged ways in which race continues to structure and define both the public sphere and the private space of family and kinship relations».

sienten melancólicos por los ideales imposibles, sean estos de blancura y/o asianidad. A través de un estudio de casos de adoptados transnacionales (personas de origen coreano adoptadas por padres blancos en los Estados Unidos), Eng explica que a menudo los sujetos se sienten doblemente fuera de lugar: no son lo suficientemente blancos para ser reconocidos como tales y tener privilegios de blancos, pero tampoco son lo suficientemente asiáticos para sentir que pertenecen correctamente a las comunidades asiáticas.

Al calificar este sentimiento de doble no pertenencia como melancolía (teorizada por el psicoanálisis como el sentimiento de pérdida de sí mismo al perder un objeto), Eng destaca que se trata de una experiencia que el sujeto suele vivir como una pérdida personal, en silencio, en la intimidad de su hogar. Con esto quiere decir que la melancolía racial no se toma como una cuestión social y que el racismo estructural condiciona las estructuras sentimentales y de deseo de las poblaciones migrantes, volviéndolas invisibles.[22] El concepto de Eng resuena con la propia experiencia diaspórica de Koshino sobre su herencia japonesa, tal y como la entendí durante nuestra conversación y tal como se representa en *Ainda ontem*. Para Taís, *Ainda ontem* es un proyecto indirectamente autobiográfico, que de alguna manera articula una constante reconciliación con el hecho de ser *queer* y, al mismo tiempo, un encuentro con su identidad racial, como japonesa brasileña. Taís, hablando de *Ainda ontem,* afirma que no es ni enteramente fotografía ni enteramente dibujos: es un cómic, pero también algo que yace en el intermedio, en ese espacio diaspórico «que abandona lugares, sean estos de origen o no.»

Seguir el trazo del dibujo

Tanto la portada como la contraportada (FIG. 2) de *Ainda ontem* muestran fotografías de mujeres cuyos rostros están parcialmente ocultos tras las amplias pinceladas de tinta blanca. Desde el inicio, es difícil distinguir qué objetos o personas figuran en las fotografías que se encuentran bajo la mancha de tinta: muchas están ampliadas al máximo, mostrando solo pequeños fragmentos o ciertos detalles; otras están completamente ocultas bajo los otros materiales. La mancha blanca de tinta se convierte así en el marco donde va el dibujo; es ahí donde yace el universo ficticio del cómic.

Ainda ontem comienza con una atmósfera onírica, narrada por una voz en *off* que indica al lector que este primer episodio es un recuerdo del pasado: son días que la voz recuerda «como se fossem hoje» (como si fueran hoy). La FIG. 3 muestra a dos personajes caminando por un sendero mientras un gato los sigue. Koshino nos invita a viajar entre las tres capas materiales, a menudo fusionando sus contenidos. Nos invita,

[22] *Ibid.*, p. 10. Traducción mía de inglés: «[the] efforts to isolate and manage the private as a distinct and rarified zone outside of capitalist relations and racial exploitation, as well as dissociated from its domestic and global genealogies».

de este modo, a seguir el flujo del dibujo. La mirada del lector sigue a la línea de la capa superior mientras esta se desplaza por la página, integrando la imagen y el texto hasta llegar a los dos personajes al final del camino. A medida que se va ejecutando esta lectura rítmica, las líneas se salen del camino lineal, llevando al lector en otras direcciones a través del paisaje: hacia los árboles, el texto, de vuelta a los personajes, por señalar algunos ejemplos. Como han dicho Darieck Scott y Ramzi Fawaz, en los cómics «se puede tener iteraciones indefinidas de una historia determinada que nunca reproducen una trayectoria única».[23] La ausencia de una trayectoria única se enfatiza con una maquetación que rompe con la secuencia convencional, y que más bien abraza el flujo libre de la *splash page*. La perspectiva desde la que nos enfrentamos a las escenas cambia a menudo (FIG. 3). El efecto en el lector es el de verse arrastrado por el mismo desplazamiento sin dirección que experimentan los personajes mientras se desplazan al interior de la caverna y de los campos. La mancha blanca que cambia ligeramente de forma en cada fotograma da la idea de un recuerdo que se rememora, en el que las escenas pasan de una a otra como visiones fragmentadas.

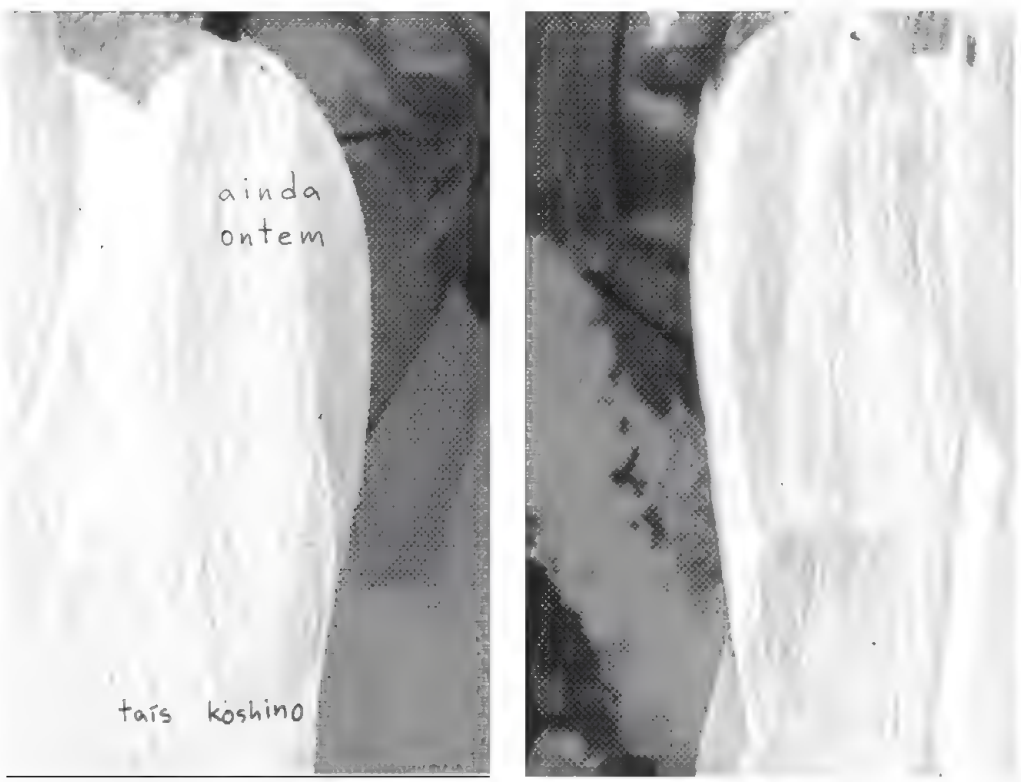

FIG. 2. Recuerdos rotos de la diáspora. Portada y contraportada, en *Ainda ontem* (Koshino).

[23] Scott, D. y Fawaz, R. «Introduction: Queer about Comics», en *American Literature*, n.º 90.2 (2018), pp. 197–219. Traducción mía del inglés: «[in comics] you can have indefinite iterations of a given story that never reproduce a single trajectory».

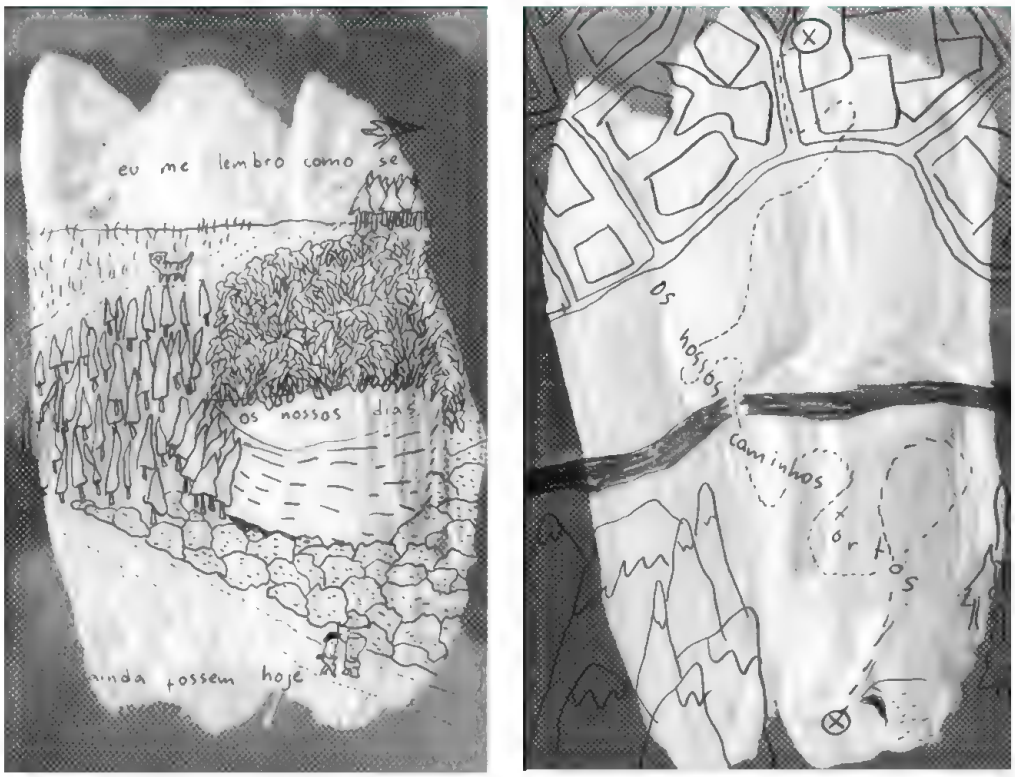

FIG. 3. La pareja deambula, en *Ainda ontem* (Koshino).

Dentro de estas perspectivas cambiantes, las formas en las que texto e imagen se encuentran también se transforman. Vemos, por ejemplo, en la segunda imagen, un mapa, visto desde arriba, en el que dos equis están unidas por una línea de puntos. Esta página es significativa, sobre todo en su rol de abrir el cómic, porque invita al lector a comprometerse intuitivamente con un modo de lectura que parte de lo imprevisto. El camino punteado entre las equis es curvo; también lo es el texto, que desciende de forma análoga, mientras nos habla de este recuerdo de alegría *queer*, donde los personajes solían recorrer el paisaje y sus «caminos tortos».

En *Queer Phenomenology*, Sara Ahmed reflexiona sobre cómo se habita el espacio a través de las orientaciones. Ahmed sugiere que pensar en cuerpos y espacios a partir de su orientación nos permite «reanimar el propio concepto de espacio».[24] Con esto Ahmed quiere decir que, al igual que los cuerpos se ven afectados por la forma en que habitan el espacio, el espacio también se ve afectado y cambia, «adquiere "dirección" a través de cómo los cuerpos lo habitan».[25] Pero dado que algunos espacios son más aco-

[24] Ahmed, S. *Queer Phenomenology*. Durham, Duke University Press, 2006, p. 12.

[25] *Ibid.*, p. 12. Traducciones mías del inglés: «re-animate the very concept of space»; «[space] acquires "direction" through how bodies inhabit it».

gedores para las orientaciones alternativas que otros, nuestros cuerpos están constantemente intentando hacer que los espacios sean «habitables». Buscan entonces formas de asentarse y moverse que intentan acomodarse a los patrones de orientación que un determinado espacio puede requerir: normas, restricciones y formas de habitar que se consideran «mejores» que otras. En *Ainda ontem,* el episodio inicial contrasta con el momento en que la pareja se enfrenta a la necesidad de elegir un color justo antes del día de la elección. Aquí, los cuerpos se ven requeridos de cambiar de orientación, de modo físico, y el espacio deja de ser «habitable» de la misma manera. Si, siguiendo a Ahmed, tenemos en cuenta que «las líneas se convierten en la huella externa de un mundo interior, como signos de lo que somos en la carne que se pliega y se despliega ante los demás»,[26] podemos decir que Koshino abre su cómic con líneas *queer* —antes de mostrar lo poco acogedor que puede ser el espacio normativo—, ya que nos invita a leer en busca de lo *queer* y a seguir el dibujo junto a los caminos torcidos de los recuerdos felices de estos personajes. La temporalidad de esta lectura está marcada por la voz en *off*, que se remonta a un espacio *queer* marcado por la posibilidad y el movimiento: «o que nos fomos / nossa caverna» (lo que fuimos, nuestra caverna).

El día de la elección

El registro cambia de un recuerdo en *off* a escenas dialogadas en el segundo y tercer episodio, que escenifican respectivamente la víspera del «día de la elección» y el acontecimiento principal. El «día de la elección» nos introduce al momento ritualizado en el que cada miembro de la pareja debe elegir un color que debe ser diferente al que elige su compañerx, ya sea naranja o morado, para poder entrar en la dimensión de la edad adulta.

En estos dos episodios intermedios, Koshino lleva a cabo un acto de rechazo que aquí interpreto como una reescritura del parentesco como algo utópico, disruptivo y *queer.* Siguiendo los escritos de Elizabeth Freeman sobre las formas de pertenencia *queer* (*queer belonging*) más allá de los vínculos biológicos y la procreación heterosexual, podemos entender el parentesco normativo como un fenómeno cultural, «un sistema regulado para hacer que las personas parezcan haber nacido dentro de un sexo anatómico que es en realidad un efecto de determinados modos de producción y sus relaciones sociales concomitantes».[27] En el cómic, la dimensión de la edad

[26] *Ibid.*, p. 18. Traducción mía del inglés: «lines become the external trace of an interior world, as signs of who we are on the flesh that folds and unfolds before others».

[27] Freeman, E. «Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory», en Haggerty, G. E. y McGarry M. (eds.). *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies.* Oxford, Blackwell, 2007, pp. 293-314. Traducción mía del inglés: «a regulated system for making people look like they were born into an anatomical sex that is actually an effect of particular modes of production and their attendant social relations».

adulta en la que se espera que entren ambos personajes está simbolizada por dos elementos culturales, caracteres sociales de determinados tipos de normas familiares, que se muestran a continuación en las FIG. 4 y 5. El primero de estos elementos son las cartas (FIG. 4) procedentes de sus padres asignados. Están firmadas «Papai e Mamãe» (papá y mamá) y expresan la ilusión de los padres por conocer a la pareja al día siguiente. La segunda carta ocupa casi toda la página, tomando la función del marco (*frame*), poniendo en primer plano cómo ese marco normativo es el que determinará la vida de los personajes una vez que tomen una decisión. El segundo elemento de lo familiar es la canción (FIG. 5) que la pareja recuerda que les ponían repetidamente en el colegio: «Cada um nasce em par metades a se complementar para cor escolher voce deve testar e se reconhecer no resultado» (Todos nacen en par / dos mitades que se complementan / para elegir el color hay que probar / y encontrarse / en el resultado).

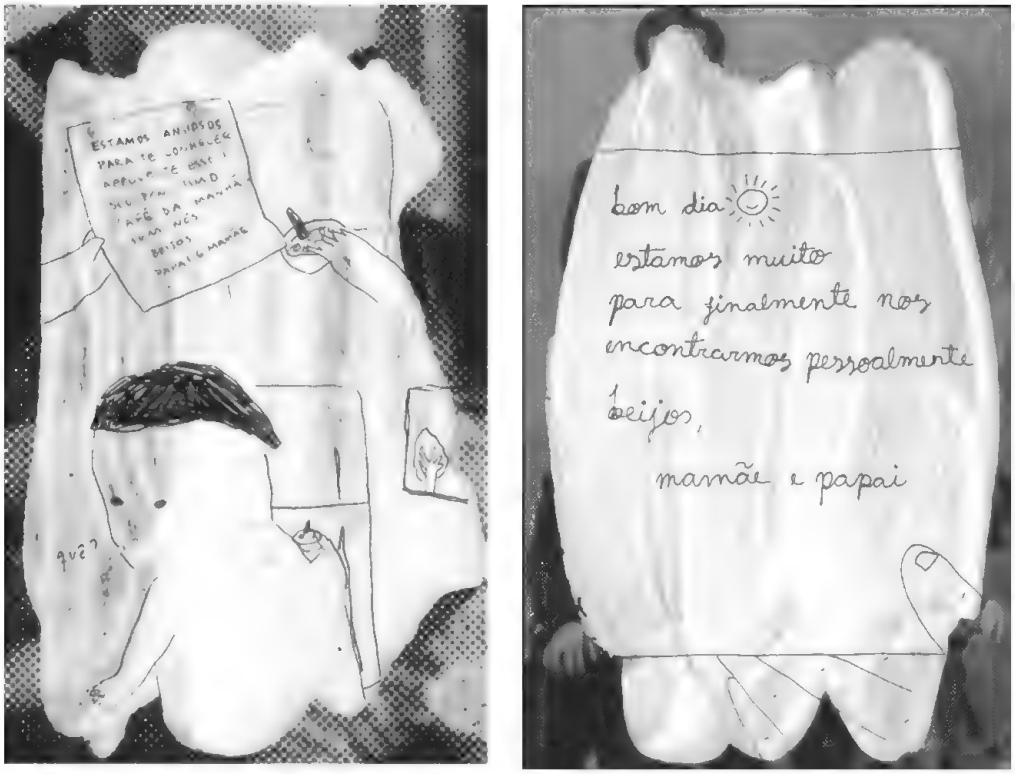

FIG. 4. Las letras: un símbolo de la familia nuclear heteronormativa, en *Ainda ontem* (Koshino).

Lo que llama la atención de estos símbolos (las cartas y la canción) es que son presentados a los personajes como figuras de futuro: les recuerdan que pronto podrán tomar una decisión y entrar en otra dimensión; completarán el triángulo familiar y, por tanto, estarán en camino hacia la (esperada) edad adulta. Sin embargo, si

leemos más a fondo, podemos notar cómo estos elementos excluyen cualquier sentido de futuro como potencialidad, encarnando más bien la temporalidad de lo que Jack Halberstam denomina la «herencia de [...] tiempo generacional dentro de la cual los valores, la riqueza, los bienes y la moral se transmiten a través de los lazos familiares de una generación a la siguiente».[28] Muñoz afirma que lo que distingue al *straight time* (tiempo heterosexual) es una configuración que establece como futuro aquello que se encuentra clausurado de antemano por la reproducción normativa; se representa en términos de perpetuación de ideales fijados de manera previa.[29]

Do you remember the videos that we saw in class? That song, how was it?
"Everyone is born in pair / two halves that complement each other /to chose the color
you have to test / and find yourself / in the result

FIG. 5. La canción: un símbolo de la familia nuclear heteronormativa, en *Ainda ontem* (Koshino).

[28] Halberstam, J. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York, New York University Press, 2005, p. 5. Traducción mía del inglés: «[the] inheritance of [...] generational time within which values, wealth, goods, and morals are passed through family ties from one generation to the next».

[29] Muñoz, J. E. *Op. cit.*, p. 22.

Mientras la narración se enmarca en la llegada del «día de la elección», la elección real, para estos personajes, es solo una ilusión. Tener una elección significaría que pueden elegir libremente un color (que estoy leyendo aquí como una metáfora abierta de la orientación sexual/género) de su agrado, y que ambos podrían elegir el mismo color si fuera necesario. Pero esto parece imposible en el universo de *Ainda ontem*. Cuando el personaje principal expresa su deseo de elegir también el naranja, al igual que su pareja, esta le responde diciendo que eso sería imposible porque «todos os testes que fizemos deram esse resultado... principalmente os médicos» (todos los tests que hicimos dieron ese resultado, especialmente los médicos). «Nunca testaram o que a gente sente» (Pero nunca probaron nuestros sentimientos), le dice. De este modo, en el cómic vemos muy bien cómo las normas de sexo y género basadas en el binarismo no solo se materializan a través de prohibiciones sociales, sino también a través de afirmaciones, por ejemplo, las que estos personajes reciben a lo largo de su vida a través de todos los exámenes que realizan, así como a través de elementos culturales aparentemente inocentes como las cartas y la canción.

Cuando finalmente llega el día de la elección, el cómic articula formalmente, en la distribución espacial del dibujo, cómo el acto de rechazo desafía las posiciones identitarias fijas. Un ejemplo son los paneles que se muestran en la FIG. 6. Aquí, el personaje principal aparece primero de pie bajo el cartel de la «L», dado que también, si pudiera, le gustaría elegir «Laranja» (naranja), al igual que su pareja. Sin embargo, dado que esa elección no es posible en este universo normativo, el personaje se niega a elegir un color en absoluto, y el siguiente panel muestra tres planos de este de pie en medio de ambas señales. Tanto el número de veces que se repite esta escena —tres— como el hecho de que los carteles ya no tengan categorías escritas son reveladores como modos de romper con la lógica de lo binario. El hecho de que el cuerpo cambie ligeramente de forma en cada ocasión también contribuye a la fluidez de esta lectura. Nuestrx protagonista ha tomado una decisión imposible, una tercera opción no categorizada: un acto revolucionario. El rechazo plantea la posibilidad de pensar el parentesco de otra manera, determinada por otras filiaciones afectivas o corporales y formas de pertenencia intermedias y fuera de la norma, por ejemplo, el recuerdo del vínculo que mantiene con su pareja, la conexión con la cueva y la naturaleza.

Puede parecer paradójico señalar que *Ainda ontem* escenifica una forma de utopía *queer* cuando lo que presenciamos como lectores es un personaje que parece estar atrapado en un único recuerdo del pasado. En cierto modo, aferrarse a un recuerdo de parentesco y pertenencia *queer* es una estrategia para sobrevivir a su pérdida, tanto a nivel de compañía como a nivel de vida propia. Tomar la decisión de no hacer ninguna elección es aceptar permanecer *queer* «sin futuro», en términos normativos.[30] En otras palabras, negarse a entrar en la lógica del tiempo heteronorma-

[30] *Ibid.*, p. 98.

tivo también excluye la posibilidad de que el personaje se reproduzca según los estándares normativos.[31] Sin embargo, en el cómic —y esto es lo que convierte este gesto de rechazo en un gesto utópico— esta acción también abre caminos para crecer no hacia un futuro predeterminado, sino hacia un pasado de posibilidades, a través de las estructuras facilitadoras de la diáspora *queer*, a las que me referiré a continuación.

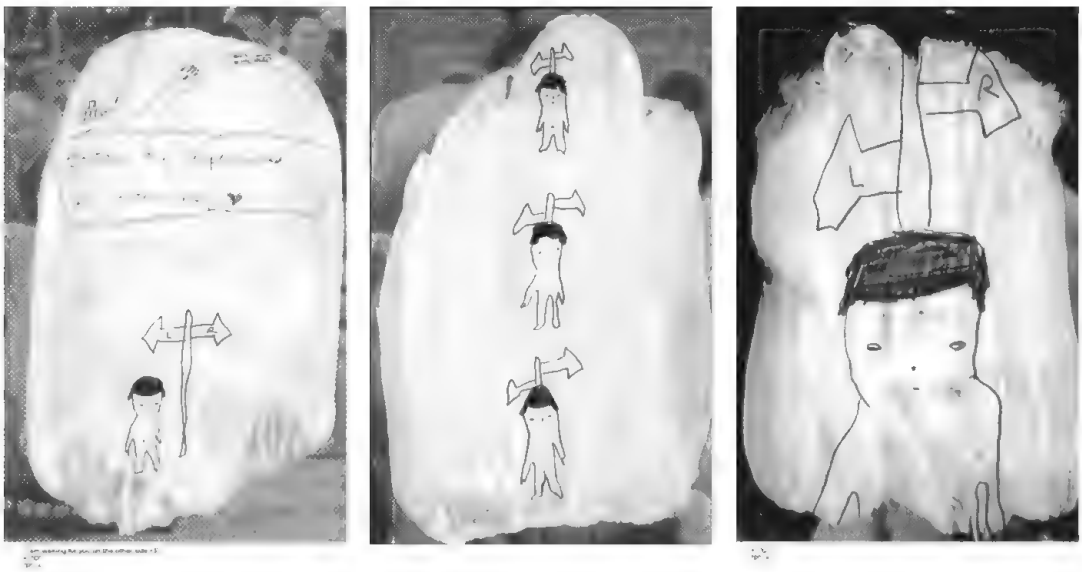

FIG. 6. Los dos colores (y sus intermedios), *en Ainda ontem* (Koshino).

La diáspora japonesa brasileña

Mientras que el drama ficticio del rechazo al tiempo heteronormativo se desarrolla en el primer plano del cómic, una serie de personajes y paisajes del periódico japonés brasileño permanecen silenciosos en la capa inferior. Cuando el personaje principal efectúa el gesto de rechazo, las fotografías del fondo se vuelven más reveladoras. A diferencia de los paneles anteriores, las fotos elegidas para estas *splash pages* no han sido ampliadas al extremo. Como se muestra en la FIG. 7, podemos identificar a las personas que deambulan y, en otras, podemos distinguir incluso lo que parecen calles y letras en japonés. En esta sección, quiero volver a algunas de las imágenes citadas anteriormente en referencia al «día de la elección», para centrarme ahora en sus fondos, y en las formas en las que se invita a los lectores a encontrar continuidades discontinuas entre los contornos de los dibujos y las fotografías que yacen detrás.

[31] *Ibid.*, p. 81.

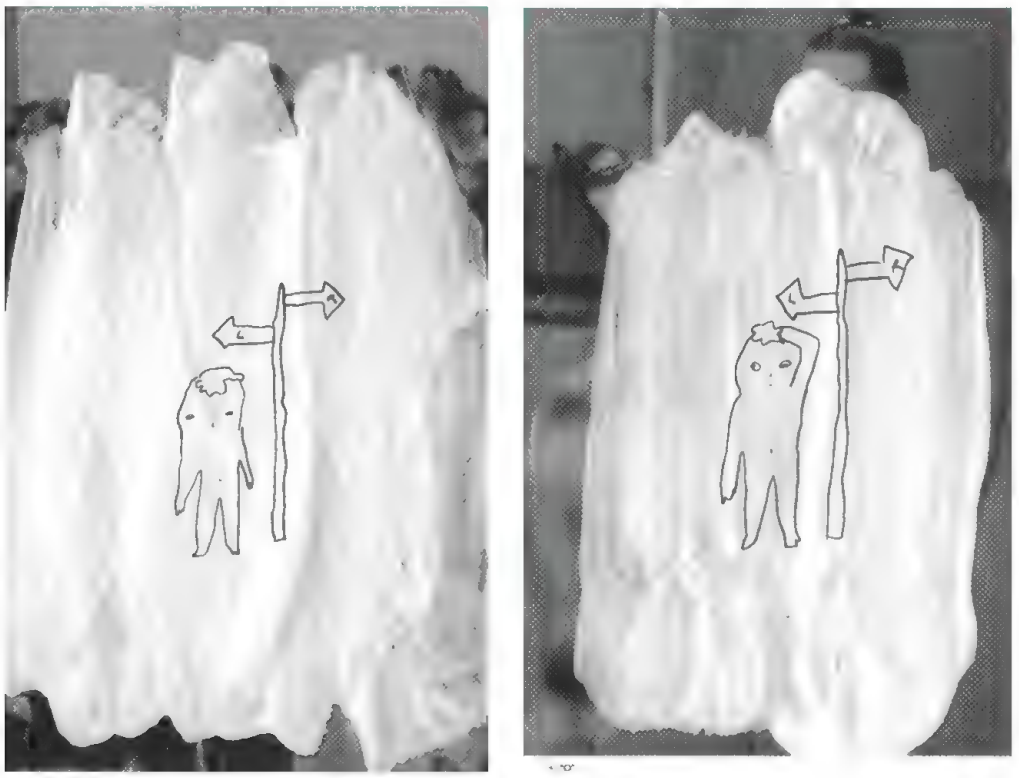

FIG. 7. Rostros, lugares, en *Ainda ontem* (Koshino).

Es el personaje principal quien se funde más con las fotografías de fondo. Por ejemplo, en la última imagen de la FIG. 6 y en la FIG. 8, su cuerpo se mezcla con lo que parecen retratos, solo parcialmente distinguibles. Lo que llama la atención aquí es que la continuidad entre el cuerpo y las imágenes del periódico se muestra fragmentada: las líneas no encajan del todo. Esta continuidad discontinua hace eco de la fantasmagoría que caracteriza a las propias imágenes del fondo. Parecen estar relacionadas, de alguna manera, con la historia *queer* que se cuenta, pero esa relación permanece imprecisa. Freeman se refiere a algunos «objetos estéticos —especialmente *los obsoletos*—» como aquellos que «hacen aparecer el tiempo», exigiendo a los lectores que adopten un enfoque «historiográficamente inclinado».[32] Los recortes de periódico utilizados por Koshino son un ejemplo de este tipo de objetos obsoletos que exigen un enfoque histórico que, sin embargo, permanece «inclinado»: las imágenes aportan una capa histórica al cómic sin imponer un significado histórico estable y sin exigir

[32] Freeman, E. «Still After», en Halley J. y Parker A. (eds.). *After Sex?: On Writing since Queer Theory*. Durham, Duke University Press, 2011, p. 499. Traducción mía de fragmentos del inglés: «For as a colleague of mine brilliantly puts it, following Walter Benjamin, aesthetic objects —especially outdated ones— "make time appear" in ways that contest dominant modes of writing and feeling properly historical: they demand that we read, and they themselves write, historiographically aslant»

un modo de lectura fijo. Como lectores, ignoramos los orígenes temporales y espaciales de las imágenes; podemos preguntarnos si tuvieron lugar en Brasil, Japón o en cualquier otro lugar. La fantasmagoría evocada por las fotografías de los periódicos es utópica, ya que apunta a un futuro que no existe.[33] De aquí que se requiera cierto trabajo imaginativo por parte de los lectores.

FIG. 8. Continuidades discontinuas, en *Ainda ontem* (Koshino).

A lo largo de las páginas, la mancha blanca se convierte en un espacio para dibujar sobre la fantasmagoría utópica de los recortes de periódico. Podemos acercarnos a esta pincelada haciendo una analogía con el concepto de calle (*gutter*), lo que se conoce como el espacio en blanco entre paneles en un cómic. Convencionalmente, este espacio se ha teorizado como aquel asignado a la creación de significado secuencial, en el que los lectores pueden completar los vínculos entre los paneles a medida que se mueven de forma lineal a lo largo de la narrativa. Scott McCloud, por ejemplo, ha dicho que se trata de un espacio en el que el lector puede realizar el «cierre» relacionando las partes con el todo.[34] Otros, como Groensteen, proponen que la calle es un

[33] Muñoz, J. E. *Op. cit.*, p. 118.

[34] Mccloud, S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York, Harper Perennial, 1993, p. 63.

espacio que interrumpe la temporalidad secuencial del cómic. Groensteen entiende el término como un elemento que se deja intencionadamente en blanco, una «ausencia identificable» que lleva al lector a replantear constantemente la narración, releyendo cada panel a la luz de otros y produciendo un significado más allá de la secuencia.[35] Otros teóricos, como Jared Gardner o Ivan Pintor consideran que es necesario teorizar la calle más allá del propio espacio en blanco a nivel formal; Gardner sugiere que hay otros vacíos más metafóricos que surgen en los cómics,[36] mientras que Pintor teoriza la calle como un elemento «intericónico» que agrega significados narrativos.[37]

En *Ainda ontem*, la mancha de tinta blanca, a primera vista, parece ocupar una función similar a la del *gutter* dentro de una secuencia de paneles divididos por espacios en blanco. Al mismo tiempo que es una capa en sí misma, aparece como un punto de conexión, que está vinculando material y conceptualmente las imágenes del pasado con el texto y los dibujos que cuentan una historia más actual. Sin embargo, el resultado de la mezcla (como hemos demostrado a través del análisis de las continuidades y discontinuidades entre capas) desborda una temporalidad no lineal, produciendo una superficie similar a un palimpsesto en la que colapsan los marcos temporales secuenciales. En este sentido, la mancha de tinta blanca conduce a un efecto de canalización mucho más experimental, como el reconocido por Gardner, en el que se invita al lector a pensar más allá de una mera conexión secuencial, y más bien en las múltiples formas en que las dos historias (la de las fotografías y la del rechazo *queer* de los personajes) pueden unirse, como un palimpsesto, a través de esta brecha. La mancha de Koshino produce un acceso repentino a un espacio interseccional que sigue siendo históricamente borroso (o inclinado, a decir de Freeman), en el que se entremezcla lo *queer* (representado en la trama ficticia de *Ainda ontem*) y la raza (evocada a través de los recortes fantasmales de periódicos de la diáspora japonesa brasileña). Permanece como una conceptualización difícil de articular e historiográficamente borrosa porque, como se ha explicado en la introducción, las relaciones raciales se invisibilizan a través de ideologías post-raciales, y se piensan como independientes de otras narrativas e identidades, como aquellas relacionadas con el género y la sexualidad.

Podemos ahondar en esta intersección a través de la expresión de Gopinath, la estética de la diáspora *queer*, que, de modo más preciso, puede ser entendida como «prácticas estéticas visuales *queer* que negocian la intersección de la raza, la sexualidad y la migración en múltiples ubicaciones geográficas y nacionales», y que trabajan para «abrir la vista a estos horizontes alternativos de placer y posibilidad».[38] Para entender la dinámica

[35] Groensteen, T. *The System of Comics*. Jackson, University of Mississippi Press, 2007 [1999], p. 113.

[36] Gardner, J. *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Palo Alto, Stanford University Press, 2012, p. xi.

[37] Pintor Iranzo, I. *Figuras del cómic: Forma, tiempo y narración secuencial*. Valencia, U. Valencia, 2017, pp. 173-187.

[38] Gopinath, G. *Op. cit.*, p. 61. Traducción mía del inglés: «queer visual aesthetic practices that nego-

del concepto propuesto por Gopinath, resulta útil revisitar algunos paneles analizados anteriormente, por ejemplo, el que muestra la carta recibida por la protagonista (FIG. 4). Debajo de la carta, aunque la imagen de fondo solo se revela parcialmente, lo que parece estar oculto es un retrato de grupo, cuyos sujetos están escalonados en dos filas. La fusión de la historia ficticia y el fondo representa un caso en el que la familia nuclear triangular que espera al protagonista se superpone a otro tipo de familia, la de la típica foto del álbum familiar.[39] La mancha de tinta blanca cruza ambas representaciones de lo familiar: una en la que prevalece lo heteronormativo, encarnada en la carta, y otra en la que destaca el elemento racial, encarnado en la foto de la familia inmigrante.

Al decir que la pincelada abre un espacio similar al *gutter* propongo pensar en las interacciones entre ambas representaciones. Quiero sugerir que este espacio presenta una concepción de la identidad construida a partir de la contradicción. Koshino no está tratando de decirnos que podemos sustituir la concepción occidental de la familia por una de su herencia japonesa, como si insinuara que esta última no está limitada por paradigmas heteronormativos similares (especialmente cuando las comunidades de inmigrantes se someten a normas heteronormativas aún más estrictas, como explicaremos a continuación). Sin embargo, la artista parece sugerir que una narrativa de rechazo *queer* no significa que la identidad deba ser descartada por completo. Una persona puede pensarse como *queer* e identificarse, igualmente, con un pasado y una herencia regional, al mismo tiempo que puede estar en desacuerdo con aspectos de esa misma herencia. Este último punto es subrayado por el uso específico que hace Koshino de los recortes de periódico y su decisión de colocarlos en el fondo de una manera parcial y fragmentada, que permite el movimiento y la resignificación. Koshino utiliza las imágenes rescatadas del periódico de la diáspora como «ancestros imaginados», término que Heather Love utiliza en su pieza «Emotional Rescue», incluida en *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History.* Love usa el término en el contexto de cómo Safo ha sido refigurada e imaginada como una figura ancestral para muchos sujetos *queer*.[40] Koshino hace algo parecido: encuentra en estos desconocidos de la diáspora japonesa brasileña una comunidad imaginada con la que historizar una versión *queer* de la identidad en sus propios términos. Como también diría Love, no se trata de superar la identidad, sino de reconocer sus juegos de reconocimiento, prestando atención a los elementos que consolidan la identidad, pero también a aquellos que la desestabilizan.[41]

tiate the intersection of race, sexuality, and migration in multiple geographic and national locations', and which work to 'open the vista to these alternative horizons of pleasure and possibility».

[39] En su lectura del proyecto fotográfico de Chitra Ganesh *13 fotos*, Gopinath señala cómo Ganesh construye un archivo *queer* a partir del álbum familiar, un género que en los estudios de la memoria cultural ha sido reconocido como central para la ideología de la familia moderna (*Ibid.*, p. 67).

[40] Love, H. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007, p. 34.

[41] *Ibid.*, p. 35.

Taís se sintió atraída por el periódico japonés brasileño por dos razones. Por un lado, le intrigaba ver cómo muchos de los acontecimientos que había conocido a lo largo de su vida en Brasil de una manera se contaban allí de una forma completamente distinta, desde una perspectiva completamente diferente; por otro, formalmente, se trataba de imágenes compuestas por muchos puntos, lo que permitía un mayor rango de manipulación: podía jugar con su tamaño y sus texturas, amplificando las imágenes y adecuándolas a sus propias necesidades estéticas. En el relato de Koshino, lo *queer* es transversal a una identidad racializada del pasado que vuelve a vislumbrarse, que toma una nueva vida en el objeto estético. *Ainda ontem* evoca la diáspora japonesa en Brasil al incluir antepasados fantasmales e imaginados, que se complementan con la búsqueda *queer* de los personajes, encontrando en trozos recortados, amplificados y modificables una perspectiva alternativa a la de la historia occidental. Al hacerlo, pone de relieve cómo el pasado puede ser clave en la consolidación de la identidad, sin articular la identidad como una categoría estable. De aquí que para Gopinath, la diáspora *queer* sea «una categoría tanto espacial como temporal: espacial en el sentido de que desafía los fundamentos heteronormativos y patrilineales de las articulaciones convencionales de la diáspora y la nación, y temporal en el sentido de que reorienta la mirada tradicionalmente retrógrada de las articulaciones convencionales de la diáspora, a menudo predicada en un deseo de retorno a los orígenes perdidos.»[42]

Jugar con las formas de las fotografías de los periódicos, cambiando su escala y dibujando sobre estas, es un acto de recuperación, pero no una recuperación en el sentido de que haya que volver a una idea específica de familia o comunidad, «a los orígenes perdidos», para usar los términos de Gopinath. Se trata más bien de la recuperación de una historia compleja y enrevesada, que se puede leer contra la invisibilidad de la racialización de las comunidades japonesas brasileñas, por ejemplo, y de las propias experiencias de pertenencia y no pertenencia vividas por Taís.

Por último, el ambiguo juego de reconocimientos de *Ainda ontem* también nos lleva a leer la imagen de la familia inmigrante en relación con el modo en que las comunidades racializadas suelen estar sometidas a normas más heteronormativas que sus homólogas. Si desde una perspectiva de raza o ubicación geográfica, la diáspora ya se encuentra en un espacio liminal, cuando pensamos en las formas de deseo o en las subjetividades disidentes dentro de este espacio estas contradicciones se intensifican. Las normas convencionales que rigen el deseo y la sexualidad, y que obligan a adherirse a los ideales familiares heteronormativos, se acentúan cuanto más racializada está la comunidad. En otras palabras, mientras que un individuo *queer* blanco y con privilegios puede ser emparejado con ideales liberales y cooptado para la ciudadanía

[42] Gopinath, G. *Op. cit.*, p. 6. Traducción mía del inglés: «both a spatial and a temporal category: spatial in that it challenges the heteronormative and patrilineal underpinnings of conventional articulations of diaspora and nation, and temporal in that it reorients the traditionally backward glance of conventional articulations of diaspora, often predicated on a desire for a return to lost origins».

libre, para las comunidades racializadas, ser heterosexual actúa como una condición previa a su ciudadanía.[43]

Hay que señalar que Gopinath añade que no siempre es así, y hace referencia, por ejemplo, al movimiento Undocumented Queers (estudiado por la teórica política Cristina Beltrán) que busca construir un activismo de oposición que integre tanto los derechos de los migrantes como los de las personas *queer*.[44] Un ejemplo similar lo encontramos en el grupo brasileño Asiáticos pela Diversidade, creado en 2017, «con el objetivo de reunir a personas asiáticas LGBT+ que desean trabajar y construir una militancia inclusiva que discuta la intersección raza, etnicidad, género y sexualidad».[45] Estos movimientos son fundamentales para el trabajo interseccional que se necesita en el activismo de las diásporas *queer*; sin embargo, tienen un impacto diferente a lo que Gopinath denomina las prácticas estéticas de la diáspora *queer*, es decir, formas más sutiles de resistencia que a menudo toman forma en las prácticas artísticas y cuyo poder reside precisamente en el ámbito estético.

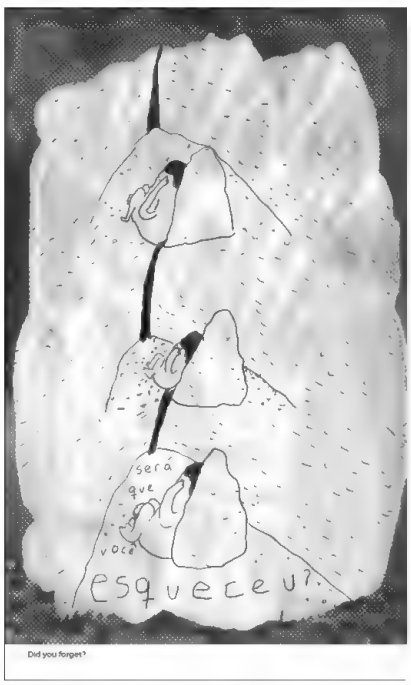

FIG. 9. «¿Será que você esqueceu?», en *Ainda ontem* (Koshino)

[43] *Ibid.*, pp. 62-63.

[44] *Ibid.*, p. 64.

[45] Traducción mía del portugués: «O Grupo de Estudos: Asiáticos pela Diversidade foi criado no dia primeiro de Janeiro de 2017 com o objetivo de reunir pessoas asiáticas LGBT+ que desejam trabalhar e construir uma militância inclusiva que discuta a intersecção raça, etnicidade, gênero e sexualidade». Como referencia, puede consultarse su sitio web en https://asiaticospeladiversidade-blog.wordpress.com/historico/

Gestos de utopía *queer*

Lo que sostiene la utopía en *Ainda ontem*, a nivel de la ficción, es la posibilidad de que la pareja pueda reunirse en la dimensión del pasado. No obstante, la esperanza de que esto ocurra parece desvanecerse rápidamente, pues cuando su pareja parte, el personaje empieza a darse cuenta de que esta podría no volver nunca, podría olvidar: «sera que você esqueceu?» (¿lo has olvidado?), exclama (FIG. 9). Los paneles que siguen muestran al personaje corriendo de un lugar a otro al interior de la cueva, retratando así una desorganización espacial que representa la sensación de pérdida que este está experimentando. Los lectores, a su vez, experimentamos un universo material que se desmorona. A medida que la niebla se va apoderando del espacio, vemos cómo las líneas que dibujan al personaje también comienzan a desvanecerse (FIG. 10), volviéndose progresivamente más suaves, como cuando los recuerdos comienzan a volverse borrosos. Olvidar su pasado *queer* y migratorio —simbolizado tanto por su historia *queer* como por los recortes de periódico de la diáspora— significaría borrar su existencia por completo.

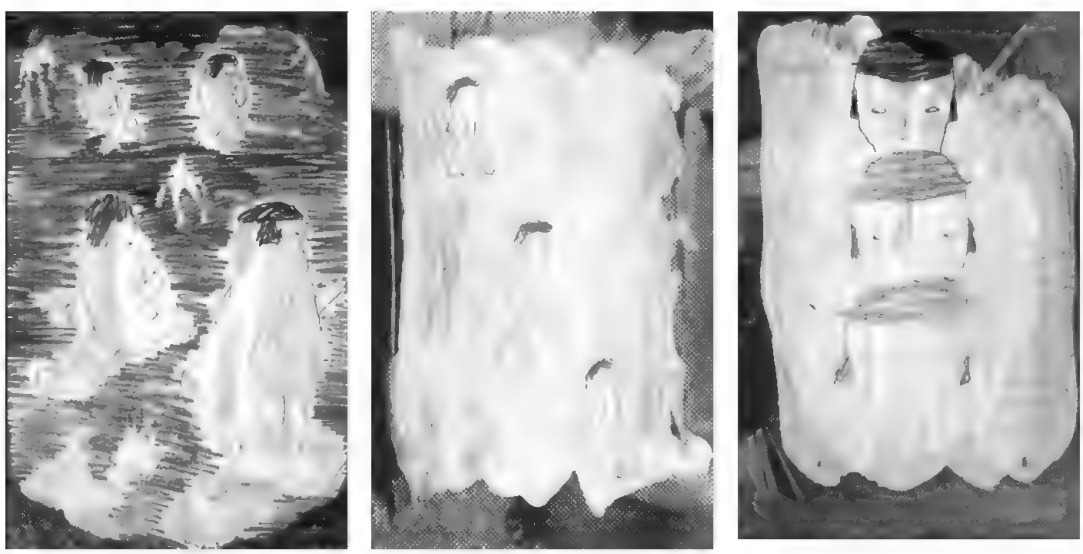

FIG. 10. Líneas corporales desvanecidas, en *Ainda ontem* (Koshino).

En su deambular desesperado, el personaje principal se encuentra con otro personaje, que parece venir de otra dimensión. Podemos leer esta otra dimensión como la dimensión del olvido: el nuevo personaje también está solo, pero ya no recuerda si tenía pareja o no; ha perdido todos los recuerdos de pertenencia y, por la noche, ya no ve «a linha do horizonte» (la línea del horizonte). Dice, «Eu fico só olhando a escuridão, sem saber o que é céu, o que é mar» (Solo miro la oscuridad sin saber dónde está el cielo, dónde está el mar). En este espacio liminal, temeroso de olvidar su pasado, el personaje principal se enfrenta a la urgente necesidad de escribir una carta a su pareja antes de que la niebla difumine todo. La urgencia es tal que se corta el dedo, y con su sangre

comienza a escribir una carta, en un lenguaje ilegible que difiere del portugués de las cartas que había recibido de sus padres en la dimensión familiar. Se trata de una palabra que gotea sangre, como se muestra en la FIG. 11, que proviene del cuerpo, cuyas gotas atraviesan las capas, como si pudieran atravesar las dimensiones, el tiempo y el espacio. Siguiendo a Muñoz, leo esta acción como un gesto final de utopía *queer*.

FIG. 11. El gesto final de utopía *queer*, en *Ainda ontem* (Koshino)

Con esto quiero decir que la carta final apunta a la posibilidad de habitar dentro de un estado de no soberanía que tiene como horizontes la esperanza y la utopía. El cómic nos presenta una forma de rememoración con miras hacia el futuro que no se enmarca en una articulación directa de felicidad o éxito, sino más bien en una narrativa de rechazo.[46] La carta, en este sentido, evoca una instancia de utopía *queer* que se construye sobre la pérdida y la esperanza simultáneamente, un intento de llegar, en un lenguaje que es otro al de la heteronormatividad, pero que no se encuentra en una oposición binaria o legible a esta. Con este final, Koshino se pregunta nuevamente por la posibilidad de mirar hacia el futuro permaneciendo en un punto medio indeterminado, en una condición diaspórica abierta que desafía la construcción binaria de la diferencia entre un adentro familiar y un afuera otro.[47]

Conclusiones

A lo largo de mis reflexiones sobre *Ainda ontem,* he demostrado cómo Koshino enmarca una narrativa de utopía *queer* en la que yuxtapone el género, la raza, el deseo

[46] Muñoz, J. E. *Op. cit.*, p. 97.

[47] Hall, S. «*Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad*», en *Small Axe*, n.º 6 (1999), p 7.

y la geografía, para navegar por una historia tanto de rechazo *queer* como de sus afiliaciones a la diáspora japonesa en Brasil. Koshino juega con las fronteras formales del medio del cómic, experimentando con su materialidad; invita, de esta manera, al lector a seguir las líneas del dibujo, a alejarse de los caminos rectos, y a detenerse en la temporalidad revuelta de lo intermedio provocada por el rechazo, la pérdida y la utopía.

Retomando el concepto de Eng desarrollado al inicio, se puede señalar que el cómic de Koshino manifiesta una suerte de melancolía racial, ya que trata de comprometerse con una historia muy personal que Taís no ha vivido en primera persona, una historia de desplazamiento que, sin embargo, forma parte de ella misma, pero que, por circunstancias estructurales, a menudo se le hizo creer que no tenía derecho a poseer. Las prácticas estéticas de la diáspora *queer* iluminan cómo las genealogías familiares y los relatos de migración también pueden ser *queer* en este sentido. Mantener la dimensión de la raza en los recortes de periódicos detrás de su ficción *queer* nos habla de la historia de una comunidad racializada en Brasil que ha sido reprimida, olvidada, que aparece como fantasmal. *Ainda ontem* piensa en un futuro que imagina el deseo no solo como *queer* sino también como racializado y migrante.[48]

Asimismo, la temporalidad de la diáspora *queer* se ve particularmente reflejada en la forma que adquiere *Ainda ontem*, que se aleja de las normas convencionales que suelen regir al medio y que parece erigirse en un territorio experimental propio, que no bebe de la tradición manga ni del cómic mainstream europeo ni estadounidense. Koshino no solo juega con medios mixtos, sino que expande categorías asociadas con los cómics como las de calle y panel. En este ensayo, he leído *Ainda ontem* como un artefacto *queer,* desde conceptos de la teoría *queer* tales como aquellos desarrollados por Gopinath o Muñoz. Este encuentro ha sido generativo, pues en ambos casos, se trata de producir constantemente nuevos contextos, inspirando al lector a expandir sus modos de percepción, a pensar de modo relacional e inesperado, y a combinar elementos que pueden hallarse a extremos opuestos, tanto de la narrativa o secuencia, como de la norma.

Para terminar, se podría agregar que tal vez sea esto lo más significativo del proyecto de Koshino: *Ainda ontem* captura la intersección paradójica de la diáspora *queer* tanto a nivel de contenido como de forma, y ello permite pensarlo como un proyecto estético cuyo impacto opera a varios niveles. A nivel de la ficción, *Ainda ontem* aboga por una identidad en flujo, que se niega a elegir un color y, por tanto, a entrar en la dimensión de la familia nuclear heteronormativa. Sin embargo, también reivindica una historia específica a nivel de la realidad que yace afuera, es decir, se asocia a una identidad regional basada en el imaginario simbólico de la comunidad japonesa bra-

[48] Gopinath, G. *Op. cit.*, p. 61.

sileña, con la que los abuelos de Taís tenían vínculos fuertes. En el momento histórico actual, cuando, a nivel local, Brasil está aún viviendo los efectos del gobierno de Jair Bolsonaro, y, a nivel global, seguimos experimentando los rezagos de una pandemia que ha mostrado una creciente prevalencia de racismo antiasiático, las realidades sociales apuntaladas por el racismo estructural como la xenofobia y las desigualdades económicas afectan cada vez más las vidas de las poblaciones minoritarias. Si bien la investigación interseccional, las coaliciones activistas de inmigración y los movimientos *queer* son fundamentales para visualizar los derechos de estas comunidades, así como para luchar contra la opresión estructural, también merece la pena revisar la proliferación e importancia de proyectos culturales y de arte visual que han surgido en un contexto específico de resistencia. Se trata de proyectos que, como el de Koshino, nos muestran una experiencia particular que imagina la diáspora japonesa brasileña y su legado, y que funciona para desterritorializar de modo estético las ideas normativas y fijas sobre la nación, la subjetividad y la relacionalidad.

Bibliografía

Adachi, N. «Japonês: A Marker of Social Class or a Key Term in the Discourse of Race?», en *Latin American Perspectives*, n.º 31.3 (2004), pp. 48-76.

—«Japanese Brazilians: A Positive Ethnic Minority in a Racial Democracy», en *Studies on Asia*, n.º 4.4 (2014), pp. 35–77.

Ahmed, S. *Queer Phenomenology*. Durham, Duke University Press, 2006.

Carranza, L. E. y Lara, F. L. *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia.* New York, University of Texas Press, 2015, pp. 199-205.

Da Costa, A. E. «Confounding Anti-Racism: Mixture, Racial Democracy, and Post-Racial Politics in Brazil», en *Critical Sociology*, n.º 42 (2016), pp. 495–513.

Eng, D. L. *The Feeling of Kinship Queer Liberalism and the Racialization of Intimacy.* Durham, Duke University Press, 2010, p. X.

Freeman, E. «Queer Belongings: Kinship Theory and Queer Theory», en Haggerty, G. E. y McGarry M. (eds.). *A Companion to Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, and Queer Studies.* Oxford, Blackwell, 2007, pp. 293–314.

—«Still After», en Halley J. y Parker A. (eds.). *After Sex?: On Writing since Queer Theory*. Durham, Duke University Press, 2011, pp. 495-500.

Gopinath, G. *Unruly Visions: The Aesthetic Practices of Queer Diaspora*. Durham, Duke University Press, 2018.

Gardner, J. *Projections: Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Palo Alto, Stanford University Press, 2012.

Groensteen, T. *The System of Comics*. Jackson, University of Mississippi Press, 2007 [1999].

Halberstam, J. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives.* New York, New York University Press, 2005.

Hall, S. «*Thinking the Diaspora: Home-Thoughts from Abroad*», en *Small Axe*, n.º 6 (1999), pp. 1-18.

King, E. *Virtual Orientalism in Brazilian Culture*. Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2015.

Koshino, T. *Ainda ontem*. São Paulo, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, 2017.

Lone, S. *The Japanese Community in Brazil, 1908-1940: Between Samurai and Carnival*. New York, St Martin's Press, 2001.

Love, H. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007.

McCloud, S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York, Harper Perennial, 1993.

Muñoz, J. E. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York, New York University Press, 2009.

Pintor Iranzo, I. *Figuras del cómic: forma, tiempo y narración secuencial*. Valencia, U. Valencia, 2017.

Rivera Garza, C. *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. México DF, Tusquets, 2013.

Scott, D. y Fawaz, R. «Introduction: Queer about Comics», en *American Literature*, n.º 90.2 (2018), pp. 197–219.

Tiemi Kurihara, J. y Paulo Baliscei, J. «"JAPONESA, ABRE O OLHO": racismo, xenofobia e misoginia contra mulheres amarelas», en *Revista Teias* 23, n.º 69 (2022), pp. 273-293.

Un viaje de ida y vuelta a *La avenida Dropsie:* La traducción española de la novela gráfica de Will Eisner

A Round-Trip to Dropsie Avenue: *The Spanish Translation of Will Eisner's Graphic Novel*

Dr. Miguel Sanz Jiménez

Universidad Complutense de Madrid

Miguel Sanz Jiménez es doctor en Lingüística Inglesa por la Universidad Complutense de Madrid (premio extraordinario), con una tesis acerca de las traducciones españolas de las novelas de esclavitud afroamericanas. Es filólogo y traductor, especializado en traducción literaria. Ha estudiado en la UCM, Loyola University Chicago, la Universidad a Distancia de Madrid y Queen's University Belfast. Cursó un máster de traducción literaria, un máster de enseñanza de inglés y se ha formado en corrección de textos y traducción audiovisual. Es profesor del Departamento de Estudios Ingleses de la UCM, miembro del Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores y ejerce de secretario de la revista *Estudios de Traducción*. Ha intervenido en varios congresos internacionales sobre Estudios ingleses y ha traducido subtítulos, ensayo, relatos y novelas, como *El pájaro carpintero* (2017) y *Maldito asfalto* (2022).

Fecha de recepción: 26 de octubre de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 11 de diciembre de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.19.2050

Resumen

Publicada en 1995, *La avenida Dropsie* es una de las novelas gráficas más destacadas de la dilatada carrera del autor estadounidense Will Eisner. Este cómic sobresale por continuar explorando las innovaciones formales y los recursos narrativos del medio, además de por el retrato cambiante de una calle del Bronx. Durante un siglo, llegan a ella sucesivas generaciones de migrantes irlandeses, alemanes, italianos, judíos e hispanos. Todos tienen en común el rechazo que despiertan entre quienes ya se han asentado y asimilado, por lo que la convivencia se tensiona y culmina en enfrentamientos violentos. *La avenida Dropsie* también migra cuando Ignacio Sampere la traduce al español en 1995 y la publica Norma. La historia de la edición española puede resultar confusa, pues volvió a lanzarse en 2007 y en 2017, como parte del volumen *Contrato con Dios. La vida en la avenida Dropsie*. En ambos casos se repetía la traducción de 1995, con las mismas estrategias para recrear los insultos raciales, pero no se acreditaba a Sampere.

Palabras clave: Cómic y migración, *La avenida Dropsie*, traducción de cómic, traducción de insultos raciales, Will Eisner

Abstract

First published in 1995, *Dropsie Avenue* stands out as an acclaimed graphic novel in Will Eisner's long career. In this comic-book, the American cartoonist continues exploring the formal innovations and the media's narrative resources. It is also well-known for depicting a changing street in the Bronx. For a century, successive generations of migrants—Irish, German, Italian, Jewish, and Hispanic—arrive in Dropsie Avenue. All of them spark hatred in those who have already settled and assimilated. Coexistence becomes more and more tense till violent confrontations arise. *Dropsie Avenue* also migrates when Ignacio Sampere translates it into Spanish in 1995 and Norma publishes it. Its Spanish publication history may seem confusing, since it was re-issued in 2007 and 2017 as part of a volume titled *A Contract with God. Life in Dropsie Avenue.* Both editions featured the 1995 translation. The same strategies were employed to recreate racial slurs, yet Sampere remained uncredited.

Keywords: Comics and migration, *Dropsie Avenue*, comic in translation, translating Racial Slurs, Will Eisner

Cita bibliográfica

Sanz, M. «Un viaje de ida y vuelta a *La avenida Dropsie:* La traducción española de la novela gráfica de Will Eisner», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 19 (2022), pp. 44-69.

Introducción

En 1995, Will Eisner publicó *La avenida Dropsie*, una novela gráfica que comienza en 1870 y narra cómo cambia esta calle del neoyorkino barrio del Bronx durante cien años. Se trata del tercer cómic que comprende el volumen *Contrato con Dios: La trilogía. La vida en la avenida Dropsie*, junto a las obras *Ansia de vivir* (1988) y la homónima *Contrato con Dios* (1978). En estas novelas gráficas, Eisner se valió del costumbrismo, las experiencias de su infancia y los recursos narrativos y gráficos que exploró durante su dilatada carrera profesional para reconstruir la memoria de un barrio poblado por distintos grupos etnorraciales, como se detalla en este trabajo.

Primero se propone un viaje de ida a dicha calle para observar el modo en que *La avenida Dropsie* retrata las aspiraciones, relaciones y dificultades que viven los migrantes trabajadores que, sucesivamente, pueblan este rincón del Bronx. En el cómic, Eisner da voz propia a la alteridad desposeída. Cabe recordar que la construcción de la otredad es una cuestión social de poder y jerarquía. Cuando un grupo social privilegiado se autodefine como lo normativo —el «Nosotros»—, también delimita qué características quedan fuera de esta conceptualización y pasan a aplicársele, por oposición, al colectivo identificado como los «Otros». En *La avenida Dropsie*, las sucesivas generaciones de migrantes que se asimilan a la normalidad social de Estados Unidos —que cambia a medida que el cómic se ambienta en distintas décadas— pasan a ocupar posiciones de poder en el barrio y tildan de alteridad a los recién llegados, perpetuando así «the persistent constitution of the Other as the Self's shadow».[1]

En la segunda parte de este trabajo, el viaje de vuelta de *La avenida Dropsie*, se estudia cómo el cómic «migra» a España por medio de la traducción. Con este fin, el artículo se enmarca en la primera de las cuatro áreas de investigación sobre la traducción del cómic que propone Zanettin, la correspondiente a «the study of translation strategies, processes and practices as related to comics characterized by different geographical provenance».[2] Se observan ciertas consideraciones traductológicas a propósito de las particularidades del medio para, a continuación, examinar la —en apariencia— confusa historia de las traducciones españolas de la obra de Will Eisner. En concreto, *La avenida Dropsie* se traduce por primera vez en 1995, cuando Norma Editorial publica la versión de Ignacio Sampere. En 2007, tras la muerte de Eisner, el cómic se reedita,

[1] Spivak, G. C. «Can the Subaltern Speak?», en Williams, P. y Chrisman, L. (eds.). *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*. Nueva York, Columbia University Press, 1994, p. 75.

[2] Zanettin, F. «Translating comics and graphic novels», en Harding, S. A. y Carbonell Cortés, O. (eds.). *The Routledge Handbook of Translation and Culture*. Londres y Nueva York, Routledge, 2018, p. 452.

junto a los mentados *Contrato con Dios* y *Ansia de vivir*, en un volumen recopilatorio, cuya traducción firman Enrique Sánchez Abulí y Raúl Sastre. Este mismo volumen vuelve a editarse en 2017, con motivo del centenario de Will Eisner.

Se intenta esclarecer si las reediciones de *La avenida Dropsie* de 2007 y 2017 son nuevas traducciones —es decir, retraducciones— o si, por el contrario, son meras reimpresiones del texto de Sampere que no acreditan al traductor. Al contrastar las ediciones españolas, se estudia cómo se reproduce en castellano la polifonía de los migrantes que habitan el Bronx de Eisner. Se presta especial atención a la traducción de los insultos raciales que abundan en el texto original, para lo cual se toma prestada la metodología de estudios previos en el campo de la traducción audiovisual.

Will Eisner, pionero de la novela gráfica

A Will Eisner se lo considera una de las figuras más elogiadas, respetadas e influyentes del mundo del cómic estadounidense,[3] gracias a más de seis décadas de trabajo hasta el mismo momento de su fallecimiento en 2005 y a la publicación de más de una veintena de novelas gráficas.[4] Se lo reconoce como a un pionero, el padrino de los cómics que contribuyó al desarrollo de la narración gráfica y defendió la valía del medio, un arte capaz de abordar temáticas serias y adultas.[5] Nació en Brooklyn en 1917. Era hijo de migrantes europeos, pues su padre provenía de Viena y la familia de su madre de Rumanía. De niño, trabajó vendiendo el *Wall Street Journal* los fines de semana.[6] Asistió al instituto DeWitt Clinton del Bronx, el mismo barrio donde situaría la avenida Dropsie, el escenario ficticio de buena parte de sus novelas gráficas.

Empezó a trabajar en el sector del cómic en 1936,[7] cuando sus páginas se publicaron en *Wow, What a Magazine!*, tal y como narraría, medio siglo después, en *El soñador*, obra de corte autobiográfico. En esta primera etapa de su carrera creó el personaje de Spirit, un justiciero enmascarado que lucha contra el crimen en Central City. Este superhéroe sin poderes sobrehumanos no es otro que Denny Colt, el detective privado que colabora con el comisario Dolan. El primer cómic de *The Spirit* se publicó el 2 de

[3] Roth, L. «Drawing Contracts: Will Eisner's Legacy», en *Jewish Quarterly Review*, 97, n.º 3, (2007), p. 463.

[4] Weiner, S. «The development of the American graphic novel: From Will Eisner to the present», en Tabachnick, S. E. (ed.). *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 42.

[5] Dong, L. «Thinly Disguised (Auto)Biographical Stories: Will Eisner's *Life, in Pictures*», en *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 29, n.º 2 (2011), p. 14.

[6] Barrero, M. «Will Eisner: Un genio en nuestro barrio», en *Trama*, n.º 9 (2001), p. 28.

[7] Eme, V. «Will Eisner. En busca de la viñeta inteligente», en *Tonos: Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º 10 (2005). Disponible en https://www.um.es/tonosdigital/znum10/secciones/perfil-eisner-hiper.htm

junio de 1940 en el suplemento que acompañaba a los periódicos del *Des Moines Register and Tribune Syndicate*.[8] Cada entrega del cómic de Eisner constaba de siete páginas, un formato que se respetó hasta la conclusión de la serie en 1952. Como se ha descrito en trabajos previos, «el cómic *The Spirit* se puede dividir en dos etapas diferenciadas».[9] La primera abarca de 1940 a 1945, cuando Eisner vuelve del frente europeo de la Segunda Guerra Mundial, donde lo habían destinado en 1942. En ella predominan las historietas de corte detectivesco, en que el protagonista recorre el submundo de Central City a la par que resuelve robos y asesinatos de lo más variopintos. De 1946 a finales de 1952 se desarrolla la segunda etapa de *The Spirit*. Los personajes secundarios tienen cada vez más peso, hasta el punto de que incluso los habitantes marginales de la ciudad pueden protagonizar episodios de interesantes temáticas sociales, en los cuales la presencia del justiciero resulta casi anecdótica. Esta segunda etapa de *The Spirit* destaca por las innovaciones formales que Eisner explora,[10] cuando se cansa de los clichés del cómic de superhéroes y empieza a jugar con los recursos narrativos que había aprendido del cine negro.[11] En palabras de Barrero, «su vuelta a *The Spirit* constituyó su consagración como maestro indiscutible de la narratividad, tanto en la composición de la página como en la estructuración de la secuencia entre viñetas».[12]

Tras terminar de contar las aventuras de Spirit, Eisner deja el cómic y se dedica a trabajar para el ejército de Estados Unidos. En cierto sentido, se trata «de un abandono relativo, porque sigue trabajando en nuevas formas de arte secuencial y vislumbra las potencialidades pedagógicas del medio».[13] En la empresa American Visuals Corporation elabora manuales y panfletos didácticos para enseñar a cuidar del equipamiento militar,[14] por ejemplo, dibuja historietas acerca de la limpieza de los fusiles o del mantenimiento de un *jeep*.

Durante los años setenta, los autores de cómics estadounidenses comenzaron a mostrar un creciente compromiso social en sus obras.[15] Esta afirmación no es solo apli-

[8] Hayes, D. «Rethinking Ebony White: Race and Representation in Will Eisner's *The Spirit*», en *The Journal of Popular Culture*, 48, n.º 2 (2015), p. 297.

[9] Sanz Jiménez, M. «La traducción de la variación lingüística en los cómics: El dialecto de Ebony White en *The Spirit*», en *Hikma: Revista de Traducción*, 20, n.º 2 (2021), p. 73.

[10] Para analizar en detalle las innovaciones formales que Eisner puso en práctica en *The Spirit, cfr.* Martínez-Pinna, E. *Las claves de* The Spirit*: Will Eisner. De pionero a clásico*. León, Universidad de León, 2018.

[11] Roth, L. *Op. cit.*, p. 464.

[12] Barrero, M. *Op. cit.*, p. 30.

[13] Eme, V. *Op. cit.*, s. p.

[14] Varias de estas historietas se han publicado en castellano en el volumen Eisner, W. *PS Magazine: lo mejor de* The Preventinve Maintenance Monthly, trad. E. Riera. Barcelona, Norma Editorial, 2013.

[15] Dauber, J. «Comic Books, Tragic Stories: Will Eisner's American Jewish History», en *AJS Review*, 30, n.º 2 (2006), pp. 283–284.

cable al emergente cómic *underground*, pues la preocupación por problemas como el consumo de drogas, el racismo o la corrupción política también quedaron reflejados en el cómic de superhéroes.[16] Es en este contexto cuando Eisner se anima a seguir innovando y defiende que el medio es un arte en sí mismo al publicar, en Baronet Books, las cuatro historietas que componen *Contrato con Dios* (1978), a las que etiqueta de «arte secuencial». En general, se la considera la primera novela gráfica, si bien son varios los críticos que coinciden en que «el término tiene precedentes a lo largo de la historia del cómic»[17] y la principal contribución de Eisner no fue acuñarlo, sino popularizarlo y conseguir que los cómics empezaran a figurar en los estantes de las librerías y llegaran a un público lector más amplio.[18] Gracias a este logro, comenzó «un proceso de canonización de Eisner, que durante los veinte últimos años ha sido elegido para desempeñar el papel de patriarca del cómic americano»,[19] como prueba la idea que se cite *Contrato con Dios* en calidad de la primera novela gráfica estadounidense.

En cualquier caso, al situar las historietas de *Contrato con Dios* en un edificio de apartamentos de la avenida Dropsie, Eisner consigue demostrar que el cómic es un medio apto para explorar la experiencia urbana de los migrantes judíos de primera y segunda generación, quienes buscan escapar de las miserias cotidianas que padecen.[20] En *Contrato con Dios*, los límites de las viñetas tradicionales se desdibujan a favor de la superviñeta; es decir, los contornos se difuminan o desaparecen por completo, por lo que da la sensación de que Eisner «plantea la página como un todo», como una unidad narrativa.[21] En las obras de Eisner, las viñetas no cesan de cambiar de tamaño, forma y disposición, de modo que proponen un juego a los lectores, quienes han de adoptar un papel activo en la construcción del significado. Así se subraya la idea de que «comics should be a participatory form».[22] Sin embargo, estos grandes espacios abiertos pueden leerse como una representación de alienación más que de liberación, pues los personajes se empequeñecen ante la multiplicidad de tragedias que se funden en una única página. Por ejemplo, *Contrato con Dios* «constantly evokes a sense of claustrophobia. Characters are constantly viewed through

[16] Sirvan de ejemplo la saga «El peligro de las drogas», publicada en 1970 y correspondiente a los números 96 a 99 de *The Amazing Spider-man*, y el célebre *Green Lantern, Green Arrow* (1970-1972) de Dennis O'Neil y Neal Adams, donde la pareja de superhéroes recorría unos Estados Unidos sumidos en la decadencia moral.

[17] Sáez de Adana, F. *Una historia del cómic norteamericano*. Madrid, Catarata, 2021, p. 201.

[18] Dong, L. *Op. cit.*, p. 14.

[19] García, S. *La novela gráfica*. Bilbao, Astiberri, 2010, p. 175. En este mismo libro, el estudioso, traductor y guionista de cómics dedica el primer capítulo, «Novela gráfica: Un nombre viejo para un arte nuevo», a la evolución del término y a los autores que lo emplearon antes que Eisner.

[20] Dauber, J. *Op. cit.*, pp. 289-290.

[21] Eme, V. *Op. cit.*, s. p.

[22] Dong, L. *Op. cit.*, p. 20.

doorframes, window sills, and a curtain of rain that threatens, Noah-like, to engulf everything».[23]

...SO HOW WAS IT OVER THERE?
ROUGH AS A COB... BUT LOTSA GOOD MOOSE! ...AND I DIDN'T GET KILLED HA, HA, HA,
WHAT'S HE MEAN, MOOSE
THAT MEANS SLANTY SNATCH, KID!
LOOKIE LOOKIE... LOOKIE HERE COMES NOOKIE... WHEEEEOW
WHO THEY ??
...LOTSA NEW SPICS ON THE BLOCK NOW...THEY SURE GOT 'N' CHICKS!
HEY, HI!!... I'M ROCKIE, YOUR FUTURE! ...WANNA GO FOR A RIDE??
LEGGO LISA HE'S CUTE!
CARMELA, YOU DON' WANTA GO WITH HIM... CAAAMAAN!
92

FIG. 1. Ejemplo de superviñeta. Eisner, W. *Dropsie Avenue: The Neighborhood*. Northampton (MA), Kitchen Sink Press, 1995a, p. 92.

Esta atmósfera de desesperación también se aprecia en las siguientes novelas gráficas que comparten escenario con *Contrato con Dios*. En *Ansia de vivir*, crónica de la lucha por la supervivencia del desempleado Jacob Shtarkah —cuyo apellido significa «fuerte» en yidis— durante la Gran Depresión, son varias las comparaciones entre el protagonista y las cucarachas que intenta erradicar de su humilde apartamento del Bronx. Igualmente, este tono impera en el cómic objeto de estudio de este trabajo, *La avenida*

[23] Dauber, J. *Op. cit.*, p. 291.

Dropsie, y en la ambiciosa *Las reglas del juego* (2001). Esta última se inspira en la familia de su esposa, Ann Louise Weingarten, y narra la historia de progreso social y económico de los Arnheim, la estirpe de empresarios judíos de la costa este, demostrando que el éxito está cimentado en diversos abusos que comprenden desde el alcoholismo a la violencia sexual.[24] *Las reglas del juego* ejemplifica cómo Eisner consigue indagar en «the potential of the graphic novel form by incorporating fiction and life writing, thus expanding the domains of both genres; and they reveal how he depicts and contemplates not only antisemitism, but also broader social issues regarding prejudice».[25]

Obras como *New York: La gran ciudad* (1986) o *El edificio* (1987) son de carácter más abstracto al alejarse de las narrativas lineales, ceder el protagonismo a la ciudad —o uno de sus rascacielos— y dejar de lado uno de los motivos que recorre la producción de Eisner desde finales de los años setenta hasta principios del siglo xxi, la preocupación por el antisemitismo. Esta forma de odio y prejuicios raciales ya figura en la temprana *Contrato con Dios* y se explora en profundidad en la autobiográfica *Viaje al corazón de la tormenta* (1991). Por medio de una serie de *flashbacks*, el recluta Willie, que va camino del campamento militar para luchar en la Segunda Guerra Mundial, rememora la historia de su familia y la discriminación que han padecido durante décadas a ambos lados del Atlántico. Esta preocupación reaparece en *Fagin el judío* (2003), cuando el villano de *Oliver Twist* aguarda su ejecución en la horca y recuerda sus orígenes en el continente europeo y los abusos que padeció al llegar, en calidad de refugiado, al Londres decimonónico. Este planteamiento permite al autor «create a sympathetic explanation for Fagin's turn to crime on the personal and communal level».[26] La última novela gráfica de Eisner, *La conspiración: la historia secreta de los protocolos de los sabios de Sión* (2005), indaga en profundidad en cómo se difunden las ideas antisemitas a lo largo de los siglos. Como señala Tabachnick, el autor pasó veinte años investigando sobre este tema y completó, poco antes de morir, una de las primeras novelas gráficas de no ficción.[27]

La publicación de *La conspiración*, a título póstumo, por la prestigiosa editorial W. W. Norton y con un prólogo de Umberto Eco, supuso la consagración definitiva de este genio de la narrativa gráfica. Tal fue la influencia de Will Eisner en el campo de los cómics que uno de los galardones más distinguidos —que se entrega cada verano en la Convención internacional de cómics de San Diego— lleva su nombre desde 1988.[28]

---

[24] Dauber, J. *Op. cit.*, p. 292.

[25] Dong, L. *Op. cit.*, p. 17.

[26] Dauber, J. *Op. cit.*, p. 299.

[27] Tabachnick, S. E. «From comics to the graphic novel: William Hogarth to Will Eisner», en Tabachnick, S. E. (ed.). *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 35–36.

[28] Dong, L. *Op. cit.*, p. 17.

TAILOR
SHOE REPAIR
FRANKIE...YER PLAYIN' FIRST!...TONY AND ANGELO, SECOND AND THIRD... ALDO... YIZZLE PITCH!
YOU NEEDA PINCH HITTER ??
ABIE ??? YOU?
HAW HAW THE LITTLE KIKE!
LAY OFF, ANGELO!
BEAT IT... JEWBOY
I SAID LEGGO O'HIM!
OK, OK! ALDO!
CAN Y' HIT?? WE NEED SOME-ONE!
YER NUTS!
CAMON, ALDO! HE'S A NOTHING AGANST THE BURLY AY'NOO IRISH, THEY'RE TOO TOUGH!

FIG. 2. El antisemitismo en *La avenida Dropsie*. Eisner, W. *Op. cit.*, p. 73.

Ida a *La avenida Dropsie*

Queda visto cómo la publicación de *Contrato con Dios* en 1978 sentó las bases de las novelas gráficas posteriores de Will Eisner, en las cuales continuó narrando las múltiples facetas de la experiencia de los migrantes judíos y sus descendientes en los Estados Unidos, en concreto, abordando los prejuicios raciales a los que se enfrentaban. Es más, el escenario de este primer cómic, la ficticia avenida Dropsie del Bronx, se convirtió en «a literary and visual micro-cosmos of the Jewish community in New York City, a representation of the Great Depression as well as a mirror of American immigration history».[29]

Como se mencionó en la introducción, desde 2007 *La avenida Dropsie* se ha reeditado en calidad de tercera parte de la trilogía de *Contrato con Dios*. Las tres novelas gráficas que la componen no solo comparten ambientación, sino también cierta afinidad temática: «His trilogy details the struggles of European immigrants to survive in 1930s New York City. It is serious, it is honest, it is not always pleasant, and it convincingly portrays real people and their day-to-day struggles».[30] Además, *La avenida Dropsie* recupera uno de los escenarios clave de *Contrato con Dios*: el *tenement* o edificio de apartamentos, la «tipología residencial de grandes bloques de alquiler, que había caracterizado la urbanización del Bronx y albergado a las generaciones de inmigrantes llegados a él [...] a cuyo proceso de deterioro y ruina asistiremos con la llegada de

[29] *Ibid.*, p. 24.

[30] Tabachnick, S. E. *Op. cit.*, p. 35.

las sucesivas oleadas de inmigrantes».[31] Eisner explicó su fascinación por este tipo de edificios —que le recordaban a «un barco que flotaba sobre el cemento»[32]— y los motivos que le condujeron a abordar la ambiciosa historia de *La avenida Dropsie* en el prefacio que él mismo redactó para el volumen recopilatorio de la trilogía:

> En 1995 no pude contenerme y volví a utilizar mi escenario habitual en *La avenida Dropsie*, la tercera parte de esta trilogía. Cualquiera que haya crecido en una gran ciudad sabrá que el vecindario más cercano se convierte en su mundo. La calle en la que uno vive da a un chaval una sensación de identidad en cierto sentido similar a la de pertenecer a una nación. Las calles tienen carácter. Crecen, envejecen y cambian de personalidad. En las grandes ciudades costeras, la inmigración muestra sus efectos en la imagen que proyecta la calle, la altera cada vez que un nuevo grupo entra, se queda un tiempo, se integra y acaba marchándose. Las calles parecen tener una vida tangible. Algunas empiezan de una manera ostentosa y poco a poco descienden hasta convertirse en barrios marginados, mientras que otros empiezan como vecindarios pobres y de mala reputación y acaban llegando a la opulencia gracias a lo que los urbanistas llaman aburguesamiento. La avenida Dropsie, este escenario de ficción donde el pasado y la imaginación se encuentran, tiene una historia similar a las calles reales del Bronx. Al igual que sus habitantes, tiene una turbulenta existencia, pero un instinto de supervivencia a prueba de bomba. La historia de la avenida Dropsie es una historia de vida, muerte y resurrección.[33]

En 1995, la editorial independiente Kitchen Sink —que en 1980 comienza a reeditar los cómics de *The Spirit* en cuadernos grapados de treinta y cuatro páginas y, en 1988, recopila en un volumen único *Ansia de vivir*, serializada previamente entre 1983 y 1988— publica *La avenida Dropsie*, considerada por varios académicos la obra maestra de Eisner.[34] Como indica el título, la protagonista de este cómic es una calle concreta, una avenida del Bronx similar al barrio donde el propio autor vivió sus años de formación. La narración comienza en 1870, cuando se funda la avenida, y abarca «desde los primeros colonizadores hasta su esplendor, muerte y renacimiento» un siglo después.[35] Por dicha avenida pasan las sucesivas generaciones de migrantes alemanes, irlandeses, italianos, hispanos y afroamericanos, a la par que el autor «lleva al extremo los procedimientos ensayados en sus libros anteriores»,[36] como la superviñeta antes mentada.

---

[31] Anguita Cantero, R. «La ciudad en la novela gráfica americana. Visiones de la metrópolis contemporánea a través de cinco autores judíos: Will Eisner, Harvey Pekar, Art Spiegelman, Ben Katchor y Peter Kuper», en Calatrava Escobar, J., García Pérez, F. y Arredondo Garrido, D. (eds.). *La cultura y la ciudad*. Granada, Universidad de Granada, 2016, p. 65.

[32] Eisner, W. «Prefacio», en *Contrato con Dios. La trilogía. La vida en la avenida Dropsie: Contrato con Dios, Ansia de vivir, La avenida Dropsie*. Barcelona, Norma Editorial, 2007, p. xv.

[33] *Ibid.*, p. xix.

[34] Eme, V. *Op. cit.*, s. p., y Reggiani, F. «El espesor del signo: Las invenciones de Will Eisner», en *Tebeosfera*, n.º 18 (2005). Disponible en https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Lenguaje/segun/Eisner.htm

[35] Reggiani, F. *Op. cit.*, s. p.

[36] *Idem.*

THANKS... I HAD A GOOD TIME, ROCKIE?
LISTEN CARMELA, I WANTA SEE YOU AGAIN!
HOW ABOUT FRIDAY NIGHT?
SURE.
HAD A GOOD TIME, ROMEO??
KEEP AWAY FROM CARMELA, WOP?
FUGGYEW, SPIC!
YEAH, YEAH, GIVE IT TO HIM, CHICO!
HEY... AIN'T THAT ROCKIE?!!
JEEZUS!

FIG. 3. La violencia entre hispanos e italianos en *La avenida Dropsie*. Eisner, W. *Op. cit.*, p. 93.

En línea con *Contrato con Dios* y *Ansia de vivir*, *La avenida Dropsie* participa de la atmósfera pesimista y decadente de estos dos cómics centrados en las familias judías. La desesperanza, el odio y, sobre todo, la violencia son las constantes que marcan las historias entrelazadas de los sucesivos pobladores de la calle del Bronx. Por ejemplo, la avenida Dropsie se funda y se destruye con dos muertes accidentales en sendos incendios. En 1870, el detonante de la trama es el momento en el que Dirk Van Dropsie, uno de los pocos colonos holandeses que resisten en sus granjas a la llegada de los ingleses, intenta quemar las cosechas de sus vecinos británicos, rocía de alcohol a su sobrina Helda y le prende fuego, solo para morir a continuación a manos de su hermano, Hendrik.[37] Este episodio desata la espiral de violencia que se perpetuará durante todo este cómic coral. De forma análoga, en los años setenta el sargento Red,

[37] Eisner, W. *Dropsie Avenue: The Neighborhood*. Northampton (MA), Kitchen Sink Press, 1995a, p. 7.

un veterano sin piernas de la guerra de Vietnam, muere en la explosión que se produce cuando derrumban el último edificio de apartamentos de la avenida.[38] Es solo uno de los muchos actos de violencia que caracterizan el siglo narrado en la novela gráfica, ya que «the avenue's history, in Eisner's retelling, is filled with horrors, from corruption to gang violence to prostitution to inter-ethnic strife to the Prohibition equivalent of a drive-by shooting».[39]

OH, HERMAN, DON'T COMPLAIN! ... WE'RE SAFE IN AMERICA !!
IT'S NOT A BAD NEIGHBORHOOD. ... AND OUR ABIE CAN GROW UP HERE, SAFE FROM WHAT WE LEFT! YOU KNOW... WHAT IS HAPPENING ON THE OTHER SIDE!
72

FIG. 4. La llegada de Abie y su familia judía a Estados Unidos. Eisner, W. *Op. cit.*, p. 72.

La violencia no es el único motivo recurrente de *La avenida Dropsie*. Las historias entrelazadas del cómic tienen en común el odio a los «Otros», a la alteridad que se definía en el primer apartado de este trabajo. Los holandeses Van Dropsie odian a los recién llegados ingleses e intentan echarlos por métodos violentos. Unos años después, serán los ingleses quienes, una vez establecidos, miren con recelo a los migrantes irlandeses, estos últimos a los alemanes, luego a los italianos, etc. Cada oleada de migrantes termina por asimilarse a la normalidad estadounidense, hacerse con el control económico del barrio y criticar con desdén a los recién llegados, que parecen amenazar su posición acomodada. Este ciclo sin fin de odio y tensión estalla en episodios periódicos de violencia, que «emphasize the social fragmentation of the modern urban landscape».[40] Mientras que *Contrato con Dios* y *Afán de vivir* se centraban únicamente en las vivencias de la comunidad de migrantes judíos en los años de la Gran Depresión, el enfoque de *La avenida Dropsie* es mayor al abordar los conflictos entre diversas etnias a medida que se acostumbran —o no— a la vida en la ciudad estadounidense. Sorprende el énfasis en el odio y la violencia cíclicos, mediante los

[38] *Ibid.*, 157.

[39] Dauber, J. *Op. cit.*, p. 292.

[40] Royal, D. P. «There Goes the Neighborhood: Cycling Ethnoracial Tensions in Will Eisner's *Dropsie Avenue*», en *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 29, n.º 2 (2011), p. 120.

cuales «Eisner offers a critical—if not downright cynical—reading of the traditional "melting pot" myth».[41]

Los reiterados conflictos raciales entre vecinos cohesionan las historias individuales de personajes como la florista Rowena o el abogado Abie Gold, que, a su vez, ejemplifican la fragmentación social que se vive en el barrio. Por medio de dos recursos visuales, los cristales rotos y las distintas manifestaciones del fuego —incendios, llamaradas y explosiones—, Eisner retrata cómo el odio a los «Otros» culmina en trifulcas violentas, que sacan a la luz «the underlying anymosity in our modern and ethnically diverse urban space».[42] A nivel lingüístico, el odio queda patente en la violencia verbal que los habitantes de la avenida esgrimen contra los recién llegados. Eisner se sirve del dialecto visual para jugar con la ortografía y reflejar en los bocadillos la oralidad del barrio y el habla propio de cada comunidad etnorracial. Al mismo tiempo, también recoge los insultos raciales con que se desprecia a los migrantes. Este tipo de injurias están fuertemente vinculadas a un contexto cultural concreto, se emplean con intención peyorativa y, como se verá en el penúltimo apartado, suponen una dificultad añadida a la traducción de un cómic.[43] Por ejemplo, antes de recurrir a la violencia física, a los alemanes los llaman *huns* y *kraut*;[44] a los italianos, *wops*;[45] *kikes* es el insulto dirigido a los judíos;[46] *spics* a los hispanos en escenas de peleas entre bandas que recuerdan a *West Side Story*;[47] y *gooks* se reserva al enemigo vietnamita durante la guerra de los años sesenta.[48]

Eisner declaraba, en una entrevista a propósito de la génesis de sus novelas gráficas, que sus principales influencias para escribir las historietas ambientadas en esta zona del Bronx eran los relatos breves que había leído en su juventud: «the O. Henry short stories, the Ambrose Bierce short stories, and so forth. I was an avid short-story reader, and when I got into the business, the short stories became really useful».[49] En concreto, la influencia de los relatos de O. Henry se aprecia en el marcado costumbrismo no solo de *La avenida Dropsie*, sino de buena parte de las novelas gráficas de Eisner enmarcadas en Nueva York. Resulta interesante cómo este costumbrismo se impregna de melodra-

[41] *Ibid.*, p. 121.

[42] *Ibid.*, p. 140.

[43] Mereu Keating, C. «The translation of ethnonyms and racial slurs in films: American blackness in Italian dubbing and subtitling», en *European Journal of English Studies*, 18, n.º 3 (2014), pp. 296–297.

[44] Eisner, W. *Op. cit.*, pp. 29-30.

[45] *Ibid.*, p. 62.

[46] *Ibid.*, p. 73.

[47] *Ibid.*, p. 92-93.

[48] *Ibid.*, p. 106.

[49] Benson, J. «Will Eisner: Having Something to Say», en *The Comics Journal*, n.º 267 (2001). Disponible en https://www.tcj.com/will-eisner-having-something-to-say/#:~:text=He%20had%20something%20to%20say,him%20what%20is%20his%20due

ma en el último tramo de su carrera, en especial en *Pequeños milagros* (2000). Este cómic podría leerse como una secuela de *La avenida Dropsie*, si bien rompe con la atmósfera decadente para centrarse en relatos optimistas que subrayan las maravillas de la vida cotidiana.[50] Es un mensaje contrario al que desprende el desalentador epílogo de *La avenida Dropsie*, cuando el barrio renace en forma de las viviendas unifamiliares de los jardines Dropsie. Dos vecinos cortan el césped y se quejan de los recién llegados, porque no hablan inglés y solo han traído suciedad y malas costumbres en los barcos endebles que los transportaron a Estados Unidos. Los lectores nunca ven quiénes son los nuevos migrantes, si bien, por la ambientación en los años setenta y la alusión a los barcos, es probable que se trate de los refugiados de la guerra de Vietnam, a quienes se llamaba *boat people* en tono despectivo.[51] Lo que sí queda claro es que el ciclo de tensión creciente y violencia contra la alteridad se ha retomado y parece no tener fin.

HEY, GEORGE... YOU HAPPY WITH WHAT IS GOING ON HERE IN DROPSIE GARDENS?
WHY... WHAT DO YOU MEAN?
I'LL SHOW YOU... COME ON!
OKAY, LOOK AT THAT THERE!
I SEE GARBAGE PAILS LEFT ON THE STREET! MESSY LAWNS.
...WE SHOULD TALK TO THEM AS NEIGHBORS, FRED
AW... THEY'RE FOREIGNERS ...THEY WON'T EVEN SPEAK OUR LANGUAGE!
...GUESS THEY WANT TO PRESERVE THEIR CULTURE
PRESERVE WHAT CULTURE? THEY CAME HERE FROM A BACKWARD LAND-ON LEAKY BOATS...
WE ALL CAME HERE ON LEAKY BOATS...
AAAH... THEY MOVE INTO A GOOD NEIGHBORHOOD LIKE OURS AND START TRASHING THE PLACE!

FIG. 5. Las tensiones raciales en Dropsie Gardens. Eisner, W. *Op. cit.*, p. 169.

[50] Dauber, J. *Op. cit.*, p. 294, n. 82.

[51] Por ejemplo, así lo explica la entrada que la *Encyclopedia Britannica* le dedica a la denominación *boat people*: «The term originally referred to the thousands of Vietnamese who fled their country by sea following the collapse of the South Vietnamese government in 1975». *Cfr.* «Boat People», en *Britannica*. Disponible en https://www.britannica.com/topic/boat-people-refugees

Vuelta de *La avenida Dropsie*

Este apartado reflexiona sobre cómo un cómic acerca de las distintas generaciones de migrantes llegados a Estados Unidos también «migra» al traducirse a otro contexto, en este caso, al español. Tras una serie de consideraciones iniciales a propósito de la traducción del cómic, se indaga en quiénes han sido los traductores españoles de las novelas gráficas de Eisner y se investiga el caso concreto de la publicación y reedición de *La avenida Dropsie*.

Las traducciones españolas de las novelas gráficas de Will Eisner

Los traductores de cómics desempeñan un papel complejo en calidad de investigadores semióticos que han de complementar el lenguaje verbal de los bocadillos y cartelas con las imágenes icónicas que los acompañan,[52] debido a las particularidades del medio y a los recursos narrativos que Eisner explora en obras como *La avenida Dropsie*. La sustitución del lenguaje verbal del texto fuente por una versión en la lengua meta es la parte básica de este proceso de traducción, si bien son varios los estudios recientes de traductología que subrayan el carácter híbrido del cómic y el reto particular que supone para los traductores enfrentarse a «una forma de creación multimodal que combina imágenes y palabras para generar significado».[53] En los cómics, la traducción del lenguaje verbal queda supeditada al espacio que marcan los bocadillos y las cartelas en el texto fuente y «salvo raras excepciones, el editor no modificará la imagen para adaptar el texto por cuestiones lingüísticas y socioculturales».[54]

La alteración de las imágenes parece ser lo que causa más problemas a los traductores y los editores, ya que «altering non-linguistic signs would imply more work hours, more graphic skills, and possibly the hiring of another profesional, like a new artist, to perform these adjustments»,[55] lo que redundaría en unos costes de producción más elevados y, a menudo, inasumibles para un mercado editorial como el español, que atraviesa una crisis tras otra.[56] Un tipo de ajuste gráfico que sí resulta bastante habi-

[52] Gonçalves de Assis, É. «The Concept of Fidelity in Comics Translation», en *TranscUlturAl*, 8, n.º 2 (2016), pp. 13–14.

[53] Porras Sánchez, M. «Los territorios comunes del cómic y la traducción: Leer, interpretar, traducir, adaptar», en *Estudios de Traducción*, n.º 11 (2021), p. 3.

[54] Rodríguez Rodríguez, F. «Traducción, traductología e historieta», en *Tebeosfera*, 3, n.º 7 (2018). Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/traduccion_traductologia_e_historieta.html

[55] Gonçalves de Assis, É. *Op. cit.*, p. 13.

[56] En 2022, la inflación y los crecientes precios de la energía repercutieron en el aumento de los costes de las imprentas, además de que la escasez de papel encareció la producción de libros en España. *Cfr.* Galindo, J. C. y Koch, T. «La falta de papel cambia la industria del libro: Dificultades para reimprimir y primeras subidas de precios», en *El País*, 12 de mayo de 2022. Disponible en https://

tual en la traducción de cómics al español —y que se observará en el caso concreto de *La avenida Dropsie*— son los cambios en la rotulación. Por rotulación se entiende:

> [El] tratamiento gráfico de los textos [...] De modo que el uso de mayúsculas, minúsculas, cursivas, subrayados, estilos caligráficos, signos de admiración y tamaños diversificados de las letras se convierten, así, en un eficaz medio creativo y expresivo al servicio del autor de cómics, capaz de integrarse orgánicamente en el complejo sígnico del lexipictograma.[57]

Dada «la labor mediadora del rotulista en la lengua meta como encargado de escribir y diseñar el contenido de las cartelas, los globos, los paratextos y, a veces, las onomatopeyas y otros recursos textuales»,[58] en este apartado se observan los cambios que introduce la rotulación española en *La avenida Dropsie*. Además de dedicarse a la sustitución de los caracteres del texto, hay ocasiones en las que los rotuladores se encargan de otros tipos de adaptaciones visuales, como retocar el dibujo y parte de los paratextos visuales,[59] si bien este fenómeno no se ha apreciado en las traducciones españolas de *La avenida Dropsie*.

En España, la obra de Will Eisner ha contado con diversas ediciones y traductores. En 1975, Garbo Editorial publicó una fugaz traducción de algunas de las historietas de *The Spirit*. Cuatro años más tarde y solo uno después de la edición estadounidense, Toutain se atrevió a lanzar *Contrato con Dios*, traducida por el reputado guionista Enrique Sánchez Abulí. A partir de ese momento, Abulí quedaría ligado a las traducciones españolas de los cómics de Eisner, como se comprobará a continuación. Toutain publicó también *New York: La gran ciudad* en 1985, con el título *N. Y. City* y sin acreditar al traductor. En esta misma década, dicha editorial retomó la publicación serializada de *Ansia de vivir* en los números 50 a 60 de *Ilustración Cómix Internacional*. Esta obra había empezado a publicarse por entregas en 1984 y con el título *Afán de vida* en *K. O. Cómics*, de Ediciones Metropol, si bien se vio interrumpida por el cierre de la revista.[60] El número 86 de *Ilustración Cómix Internacional* incluyó otra historieta de Eisner, *Crepúsculo en Sunshine City*, a cuyo traductor tampoco se acreditó.

Entre 1988 y 1995, la barcelonesa Norma Editorial se encarga de publicar los cuadernos en blanco y negro de *The Spirit*, primero con traducción de Sánchez Abulí y, a medida que avanza la serie, de Cristina Macía, Francisco Pérez Navarro —otro

elpais.com/cultura/2022-05-12/la-falta-de-papel-cambia-la-industria-del-libro-dificultades-para-reimprimir-y-primeras-subidas-de-precios.html

[57] Gasca, L. y Gubern, R. *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra, 2011, p. 319.

[58] Porras Sánchez, M. *Op. cit.*, p. 6.

[59] Zanettin, F. *Op. cit.*, p. 454.

[60] Para más detalles sobre la efímera pero curiosa andadura de esta publicación, *cfr.* Rodríguez Humanes, J. M. y Barrero, M. «*K. O. Cómics* (1984, Metropol)», en *Tebeosfera* (2008). Disponible en https://www.tebeosfera.com/colecciones/ko_comics_1984_metropol.html

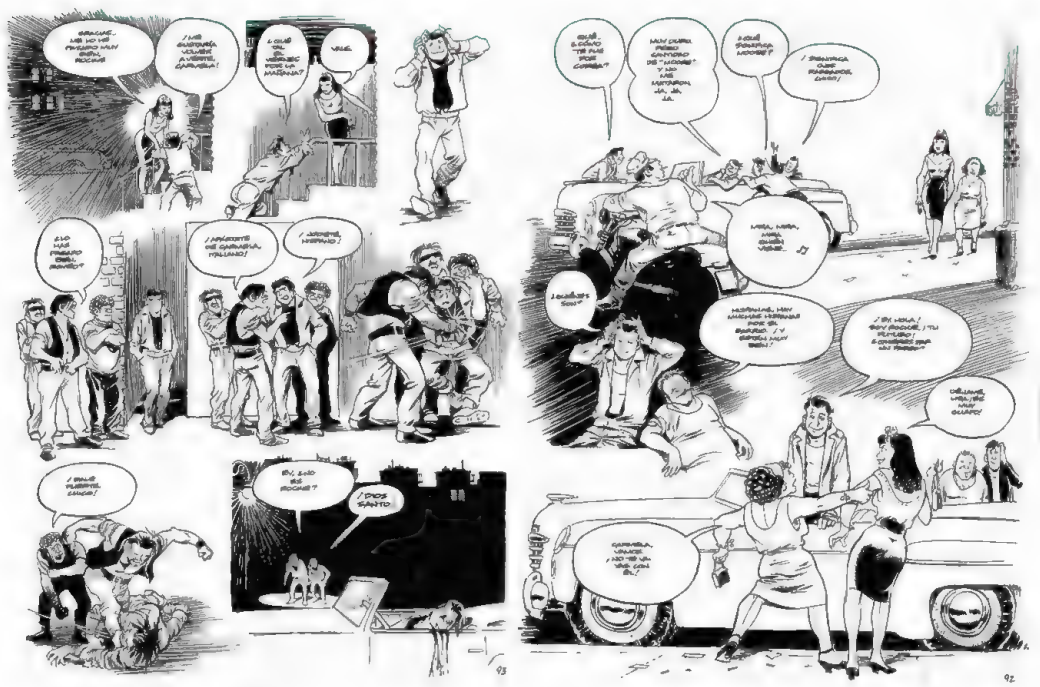

FIG. 6. La rotulación española de 1995.
Eisner, W. *La avenida Dropsie*. Barcelona, Norma Editorial, 1995b, pp. 92–93.

guionista de cómics— y Gabriel Roura. El éxito comercial de las aventuras de *The Spirit* propició que Norma siguiera editando todas las novelas gráficas de Eisner desde 1990 hasta principios del siglo xxi. Sánchez Abulí continuó encargándose de la traducción de algunas de ellas, caso de *El soñador*, *Fagin el judío* y *Vida en otro planeta*. Francisco Pérez Navarro firmó la traducción de *El edificio*, Laureano Domínguez Caamaño se ocupó del volumen que recuperaba *Crepúsculo en Sunshine City* y Roberto Falcó Miramontes tradujo *Pequeños milagros* y *Las reglas del juego*. Por su parte, Ignacio Sampere fue el responsable de las versiones españolas de *La avenida Dropsie*, *Viaje al corazón de la tormenta*, *Una cuestión de familia* y *El último día en Vietnam*. A continuación, la tabla 1 resume los distintos traductores responsables de las novelas gráficas de Eisner en España.

Título	Año	Editorial	Traductor
Contrato con Dios	1979	Toutain	Enrique Sánchez Abulí
Afán de vida	1984	Ediciones Metropol y Toutain	Sin acreditar
N. Y. City	1985	Toutain	Sin acreditar
El soñador	1990	Norma	Enrique Sánchez Abulí

Título	Año	Editorial	Traductor
El edificio	1990	Norma	Francisco Pérez Navarro
Crepúsculo en Sunshine City	1991	Norma	Laureano Domínguez Caamaño
La avenida Dropsie	1995	Norma	Ignacio Sampere
Viaje al corazón de la tormenta	1996	Norma	Ignacio Sampere
Una cuestión de familia	1999	Norma	Ignacio Sampere
El último día en Vietnam	2000	Norma	Ignacio Sampere
Pequeños milagros	2001	Norma	Roberto Falcó Miramontes
Las reglas del juego	2003	Norma	Roberto Falcó Miramontes
Fagin el judío	2004	Norma	Enrique Sánchez Abulí
La conspiración: La historia secreta de los protocolos de Sión	2005	Norma	Sin acreditar

TABLA 1. Ediciones españolas de las novelas gráficas de Eisner. Elaboración propia.

Sampere fue el traductor de la primera edición española de *La avenida Dropsie*, publicada como el número veintitrés de la colección BN de Norma. Ahora bien, este volumen no acredita quién fue el rotulista, la persona responsable de reducir el tamaño de los textos hasta el punto de que los caracteres, de un tamaño minúsculo, se concentran en el centro de los bocadillos y, a veces, resultan ilegibles, como se observa en la FIG. 6. En 2007, Norma publica un volumen que reedita la traducción de Sánchez Abulí de *Contrato con Dios* e incluye una retraducción de *Ansia de vivir* a cargo de Raúl Sastre, distinta de la de Metropol y Toutain. Cierra el volumen *La avenida Dropsie*, mas no se indica quién la ha traducido, ni siquiera si se ha reimpreso el texto de Sampere o si se trata de una retraducción, es decir, una traducción nueva que escribe otra persona en la lengua meta, años después de que se publicara la primera.[61] No obstante, en la FIG. 7 se aprecia que los fallos de rotulación y la omisión de ciertos pasajes persisten, lo cual prueba que se reimprime, en tonos sepia, la traducción de Sampere sin acreditarlo.

En 2017, con motivo de la celebración de los cien años de Will Eisner, Norma lanza el volumen *Contrato con Dios. Edición del centenario.* Básicamente, es igual que el editado en 2007. Las únicas diferencias son que la rotulación de Jotaeme enmienda el problema de los bocadillos ilegibles en *La avenida Dropsie* y se añade un prólogo que escribió Scott McCloud a propósito del centenario y tradujo, para la edición española, Sergio Colomino. Desafortunadamente, aún sigue sin reconocerse el trabajo de Ignacio Sampere en *La avenida Dropsie*.

[61] Deane-Cox, S. *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*. Londres, Bloomsbury Academic, 2014, pp. 1-4.

FIG. 7. La rotulación española de 2007. Eisner, W. *Contrato con Dios. La trilogía. La vida en la avenida Dropsie: Contrato con Dios, Ansia de vivir, La avenida Dropsie*. Barcelona, Norma Editorial, 2007, pp. 399 y 418.

La traducción de los insultos raciales en La avenida Dropsie

Se ha hablado de cómo Eisner da voz a la alteridad en la novela gráfica que nos ocupa. Al estudiar *La avenida Dropsie*, se aprecia que Sampere prescinde del dialecto visual con el que jugaba el artista estadounidense y estandariza por completo el habla de las distintas comunidades de migrantes. Se puede apreciar esta tendencia al contrastar las FIG. 1 y 3, donde se reproduce el habla de las hispanas y los italianos, con la FIG. 6. La amiga de Carmela grita «Caamaaan!» —en vez de *come on*— mientras le tira del brazo a la joven, que se muestra interesada en el italiano Rocky. Cuando Carmela y Rocky vuelven de una cita, un grupo de hispanos asalta al chico, lo reprenden por su transgresión y este los increpa con «Fuggyew!». En la última viñeta, los amigos de Rocky lo encuentran muerto en el descapotable y uno chilla «Jeezis». Estas dos exclamaciones muestran cómo Eisner juega con una ortografía no normativa, alejada de los esperables *fuck you* y *jesus*, respectivamente. Semejante polifonía de acentos no se reproduce en la versión española de *La avenida Dropsie*. Como se ve en la FIG.

6, Sampere neutraliza los dialectos literarios. Por un lado, allana el camino para los lectores meta, en el sentido de que no han de esforzarse en descifrar una ortografía no estándar. Por el otro, esta traducción priva a la alteridad de una de las características que definen su voz, el poseer una variedad lingüística propia.

Si todos los personajes hablan la lengua estándar, el marcado carácter violento de la novela gráfica en la lengua fuente queda desdibujado. Otro ejemplo ilustrativo se recoge en la FIG. 8, bajo estas líneas. Los irlandeses, ya asimilados, atacan a los alemanes, los recién llegados. Hay un detalle sutil que demuestra, en estas viñetas, que los irlandeses aún no han perdido por completo su identidad migrante, y es cómo Eisner vuelve a jugar con el dialecto visual para incluir en sus bocadillos una escritura que no cumple con las normas de ortografía estadounidenses. Expresiones como «Halp! Halp!», «Leggo him» y «Killin' babies n' all!» imitan la pronunciación de los irlandeses y se distancian de los estándares «Help! Help!», «Let him go» y «Killing babies and all!», respectivamente. De nuevo, la traducción de Sampere sí los asimila al prescindir de cualquier marca de oralidad que dé pistas de un dialecto literario con toques agramaticales: «¡Socorro! ¡Socorro!», «Suéltalo» y «¡Matando niños!».

La alteridad pierde su voz marcada en la traducción al castellano de *La avenida Dropsie*, pero ¿qué hay de los insultos raciales, los ejemplos de la violencia verbal que acaba por estallar en las confrontaciones físicas y los incendios cíclicos? Dado que el dialecto literario que caracteriza a cada comunidad de migrantes desaparece, es pertinente comprobar si los improperios que agredían a los «Otros» y tensionaban la convivencia en el barrio quedan reflejados en el texto en lengua meta y, si es así, por medio de qué estrategia de traducción. El ámbito concreto de los insultos raciales y de cómo influyen en el retrato de la alteridad no parece haberse abordado aún en los estudios de cómic ni de traducción de cómic. Puesto que «el lenguaje del cómic comparte numerosas similitudes con los textos audiovisuales, lo cual implica que las estrategias y mecanismos de traducción se asemejan en buena medida»,[62] se ha consultado la bibliografía existente sobre los insultos raciales en la traducción audiovisual. Quizá, a partir del presente trabajo, esta área de estudio podría expandirse en el futuro con el análisis de más casos.

A propósito de esta problemática en traducción audiovisual, Díaz-Pérez advierte de que la traducción del lenguaje soez es un asunto complicado, en el que han de considerarse las diferencias culturales entre los contextos fuente y meta. Además, advierte de que «swearing and taboo words tend to be toned down due to several reasons»,[63] como se comprobará que sucede en *La avenida Dropsie*. La clasificación de Mereu Keating resulta de lo más interesante, ya que propone las siguientes siete estrategias distintas para traducir los

[62] Rodríguez Rodríguez, F. *Op. cit.*, s. p.

[63] Díaz-Pérez, F. J. «Translating swear words from English into Galician in film subtitles: A corpus-based study», en *Babel*, 66, n.º 3 (2020), p. 397.

insultos raciales:[64] la generalización o adopción de un término que rebaja la carga ofensiva del insulto racial, como las nacionalidades; la paráfrasis o reformulación de la injuria; la sustitución cultural por otro insulto que no aluda a la raza; la exageración del improperio, que se cambia por uno más fuerte; la traducción literal del insulto con toda su carga ofensiva —es decir, traducir por un término ya existente en la lengua meta—; el calco del término de la lengua fuente; y la omisión o supresión del insulto en cuestión.

...YOU ALL RIGHT, MOMMA?
YAH.. JUST A SCRATCH FROM GLASS!
SONOFOBITCH THEM LOUSY IRISH KIDS!
Y LITTLE BASTARDS
GOTCHA!
HALP! HALP! HE'S KILLIN ME! HALP!
LEGGO HIM KRAUT!
PICKIN' ON LITTLE KIDS, EH?
LIKE YOUR PEOPLE IN EUROPE...KILLIN' BABIES N' ALL!
HIT H.M AGAIN!
¡HIJOS DE PUTA IRLANDESES!
¡SOCORRO! ¡SOCORRO! ¡ME ESTÁ MATANDO! ¡SOCORRO!

FIG. 8. Ejemplo de traducción de los insultos raciales. Eisner, W. *Dropsie Avenue: The Neighborhood*, p. 30; y Eisner, W. *La avenida Dropsie*, p. 30.

Insulto	Traducción	Grupo étnico-racial	Estrategia de traducción
Damn huns	Malditos alemanes	Alemanes	Generalización
Kraut	Cabeza cuadrada	Alemanes	Traducción literal
Wop	Italiano	Italianos	Generalización
Little kike	Pequeño judío	Judíos	Generalización
Spic	Hispano	Hispanos	Generalización
Little raggedy gooks	Sucios vietnamitas	Vietnamitas	Generalización

TABLA 2. Los insultos raciales en *La avenida Dropsie*. Elaboración propia.

[64] Mereu Keating, C. *Op. cit*, p. 305.

Como recoge la tabla 2, la estrategia que predomina en la traducción de Sampere es la primera, la generalización. Salvo uno, todos los insultos raciales del original se sustituyen por el adjetivo correspondiente a la nacionalidad o religión del grupo migrante. La única excepción es «cabeza cuadrada», una expresión ofensiva que alude al estereotipo de los germanos metódicos y podría considerarse la traducción literal de *kraut*, en el sentido de que se trata de un insulto ya acuñado en castellano. A la vista de estas traducciones, es probable que Sampere suavizara los insultos racistas y recurriera a las nacionalidades sin más porque en castellano no hay un repertorio de improperios vinculados a las mismas comunidades etnorraciales a las que pertenecen las víctimas del cómic original, pues el contexto sociocultural español es distinto del estadounidense en lo que respecta a las generaciones de migrantes y su procedencia, como sucede también, por ejemplo, en el caso del italiano.[65] Así pues, los insultos raciales de *La avenida Dropsie* pierden la fuerza y la violenta carga peyorativa del original de Eisner. Esto contribuye a que los ciclos de violencia explosiva que estaban presentes en la novela gráfica se hayan atenuado notablemente en las versiones publicadas por Norma: en español, la alteridad no solo ha perdido su propia variedad lingüística, sino que también parece vivir menos agresiones en el barrio al prescindirse de los agravios verbales.

A modo de conclusión

Aunque no acuñara la denominación «novela gráfica», Will Eisner fue un pionero del cómic que contribuyó a popularizar el medio y demostró que era posible experimentar con el arte secuencial y narrar historias de corte adulto y humano, en las que se reflejase la experiencia de diversas generaciones de migrantes estadounidenses. Las novelas gráficas que publicó a partir de 1978 bebían, en buena medida, de «his own personal experience of growing up in New York City as the son of European Jewish immigrants, as well as by his cognizance of the painful history of the Jews in Europe based at least in part on his parents' testimony».[66]

Dentro de la extensa producción de Eisner, *La avenida Dropsie* destaca por el retrato cambiante de un barrio durante un siglo, por dar voz a las distintas comunidades etnorraciales que lo pueblan y por incidir en cómo el odio a la alteridad termina por generar una espiral de violencia interminable. El realismo trágico y el pesimismo de este cómic enfatizan la visión del mundo que ya se intuía en *Contrato con Dios* y *Ansia de vivir*, si bien contrastan con el melodrama y el optimismo de la última visita a esta calle del Bronx en *Pequeños milagros*.

[65] Giampieri, P. «Racial slurs in Italian film dubbing», en *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, 3, n.º 2, (2017) pp. 255–256.

[66] Tabachnik, S. E. *Op. cit.*, p. 37.

La avenida Dropsie solo se ha traducido una vez al castellano, dado que la versión de Ignacio Sampere de 1995 es la misma que Norma ha reeditado en dos ocasiones, en los volúmenes recopilatorios de 2007 y 2017, si bien ha prescindido de acreditar al traductor por motivos desconocidos.[67] La reimpresión de esta misma traducción ha perpetuado sus decisiones, tanto los aciertos como los fallos por omisión y el predominio de la estrategia de generalización para suavizar los insultos raciales del original. Este trabajo puede servir de base a futuros estudios que aborden el retrato de la alteridad en más cómics de Eisner y sus traducciones españolas o, incluso, indaguen en el incierto camino que siguió *Afán de vida* hasta convertirse en *Ansia de vivir* en el volumen de Norma.

Tal vez haya llegado el momento de plantearse una retraducción de esta y otras novelas gráficas de Eisner. Y quizá *La avenida Dropsie* editada por Norma pueda leerse como un ejemplo ilustrativo de los viajes transformativos que viven los cómics en traducción. En cualquier caso, más de quince años después de la muerte de Will Eisner, su destreza narrativa, sus historias de la lucha por la supervivencia y su retrato de las miserias humanas «hacen difícil que su obra pierda vigencia».[68]

[67] El traductor Ignacio Sampere falleció en marzo de 2017. En el obituario que le dedicaron en la página web de Norma, lo describieron como «uno de los mayores especialistas en la obra de Will Eisner en nuestro país, traductor al español de gran parte de su bibliografía». *Cfr.* «Fallece Nacho Sampere, uno de los mayores especialistas de la obra de Will Eisner», en *Norma editorial.* Disponible en https://www.normaeditorial.com/noticia/fallece-nacho-sampere-uno-de-los-mayores-especialistas-de-la-obra-de-will-eisner

[68] Eme, V. *Op. cit.*, s. p.

Bibliografía

Anguita Cantero, R. «La ciudad en la novela gráfica americana. Visiones de la metrópolis contemporánea a través de cinco autores judíos: Will Eisner, Harvey Pekar, Art Spiegelman, Ben Katchor y Peter Kuper», en Calatrava Escobar, J., García Pérez, F., y Arredondo Garrido, D. (eds.). *La cultura y la ciudad*. Granada, Universidad de Granada, 2016, pp. 63–72.

Barrero, M. «Will Eisner: Un genio en nuestro barrio», en *Trama*, n.º 9 (2001), pp. 28–32.

Benson, J. «Will Eisner: Having Something to Say», en *The Comics Journal*, n.º 267 (2001). Disponible en https://www.tcj.com/will-eisner-having-something-to-say/#:~:text=He%20had%20something%20to%20say,him%20what%20is%20his%20due

Dauber, J. «Comic Books, Tragic Stories: Will Eisner's American Jewish History», en *AJS Review*, 30, n.º 2 (2006), pp. 277–304.

Deane-Cox, S. *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*. Londres, Bloomsbury Academic, 2014.

Díaz-Pérez, F. J. «Translating swear words from English into Galician in film subtitles: A corpus-based study», en *Babel*, 66, n.º 3 (2020), pp. 393–419. https://doi.org/10.1075/babel.00162.dia

Dong, L. «Thinly Disguised (Auto)Biographical Stories: Will Eisner's *Life, in Pictures*», en *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 29, n.º 2 (2011), pp. 13–33.

Eisner, W. *Dropsie Avenue: The Neighborhood*. Northampton (MA), Kitchen Sink Press, 1995a.

— *La avenida Dropsie*, trad. I. Sampere. Barcelona, Norma Editorial, 1995b.

—«Prefacio», en *Contrato con Dios. La trilogía. La vida en la avenida Dropsie: Contrato con Dios, Ansia de vivir, La avenida Dropsie*. Barcelona, Norma Editorial, 2007, pp. xiii-xx.

Eme, V. «Will Eisner. En busca de la viñeta inteligente», en *Tonos: Revista electrónica de estudios filológicos*, n.º 10 (2005). Disponible en https://www.um.es/tonos-digital/znum10/secciones/perfil-eisner-hiper.htm

García, S. *La novela gráfica.* Bilbao, Astiberri, 2020 [2010].

Gasca, L. y Gubern, R. *El discurso del cómic.* Madrid, Cátedra, 2011.

Giampieri, P. «Racial slurs in Italian film dubbing», en *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, 3, n.º 2 (2017), pp. 254-269. https://doi.org/doi 10.1075/ttmc.3.2.06gia

Gonçalves de Assis, É. «The Concept of Fidelity in Comics Translation», en *TranscUlturAl*, 8, n.º 2 (2016), pp. 8-23.

Mereu Keating, C. «The translation of ethnonyms and racial slurs in films: American blackness in Italian dubbing and subtitling», en *European Journal of English Studies*, 18, n.º 3 (2014), pp. 295–315.

Porras Sánchez, M. «Los territorios comunes del cómic y la traducción: Leer, interpretar, traducir, adaptar», en *Estudios de Traducción*, n.º 11 (2021), pp. 1-10. https://doi.org/10.5209/estr.76145

Reggiani, F. «El espesor del signo: Las invenciones de Will Eisner», en *Tebeosfera*, n.º 18 (2005). Disponible en https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Lenguaje/segun/Eisner.htm

Rodríguez Rodríguez, F. «Traducción, traductología e historieta», en *Tebeosfera*, 3, n.º 7 (2018). Disponibe en https://www.tebeosfera.com/documentos/traduccion_traductologia_e_historieta.html

Roth, L. «Drawing Contracts: Will Eisner's Legacy», en *Jewish Quarterly Review*, 97, n.º 3 (2007), pp. 463–484.

Royal, D. P. «There Goes the Neighborhood: Cycling Ethnoracial Tensions in Will Eisner's *Dropsie Avenue*», en *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, 29, n.º 2 (2011), pp. 120–145.

Sáez de Adana, F. *Una historia del cómic norteamericano.* Madrid, Catarata, 2021.

Sanz Jiménez, M. «La traducción de la variación lingüística en los cómics: El dialecto de Ebony White en *The Spirit*», en *Hikma: Revista de Traducción*, 20, n.º 2 (2021), pp. 69–94. https://doi.org/10.21071/hikma.v20i2.13235

Spivak, G. C. (1994). «Can the Subaltern Speak?», en Williams, P. y Chrisman, L. (eds.). *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader.* Nueva York, Columbia University Press, 1994, pp. 66–111.

Tabachnick, S. E. «From comics to the graphic novel: William Hogarth to Will Eisner», en Tabachnick, S. E. (ed.). *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, 26–40.

Weiner, S. (2017). «The development of the American graphic novel: From Will Eisner to the present», en Tabachnick, S. E. (ed.). *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017, 41–57.

Zanettin, F. «Translating comics and graphic novels», en Harding, S. A. y Carbonell Cortés, O. (eds.). *The Routledge Handbook of Translation and Culture*. Londres y Nueva York, Routledge, pp. 445–460.

Dosis de tinta y color: Migración, salud y Medicina Gráfica antes y después de la Pandemia de la COVID-19

Dose of Ink and Colour: Migration, Health and Graphic Medicine before and after the COVID-19 Pandemic

Laura Rodríguez Arnaiz

Graduada en Enfermería y en Estudios Ingleses, con un máster en Estudios Norteamericanos, Laura Rodríguez Arnaiz es una investigadora predoctoral en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Su labor investigadora se ha centrado en la ficción contemporánea norteamericana y los estudios del trauma, aunque también le interesan el estudio de las obras de la cultura visual norteamericana —como es el caso del cómic— así como los estudios de género. Laura ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales como los organizados por SAAS y EAAS, y recientemente ha publicado sus dos primeros trabajos de investigación en España.

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 30 de diciembre de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.19.2031

Resumen

El derecho a la salud ha sido reconocido por la OMS como el derecho fundamental por el que se debe garantizar un acceso oportuno, aceptable y asequible a unos servicios de salud de calidad adecuada. La puesta en marcha de inadecuadas o deficientes políticas sanitarias, sin embargo, han dado lugar a sistemas sanitarios ineficientes que han limitado en el acceso a las instituciones a determinados individuos y colectivos en situación de especial vulnerabilidad, como es el caso de los migrantes. A pesar de la puesta en marcha de nuevas políticas para combatir las desigualdades en materia sanitaria, la llegada de la pandemia de la COVID-19 ha supuesto un retroceso en la humanización asistencial con un aislamiento forzado de los servicios sanitarios y la obligación de reorganizar los recursos disponibles. En este contexto de pandemia mundial, nuevas creaciones dentro de la medicina gráfica estadounidense y española han llevado más allá de las fronteras físicas y digitales su papel como instrumento esencial para alzar la voz frente a estas desigualdades con el fin de continuar construyendo una sanidad más humana, accesible y disponible para todos por igual.

Palabras clave: Cómic, COVID-19, derechos humanos, migración, salud

Abstract

The right to health has been recognized as one of the fundamental rights by the WHO, which entails a legal obligation to ensure access to timely, acceptable, and affordable health care. The implementation of inadequate or deficient health policies, however, has led to inefficient health care systems and to access restrictions to their services for specific groups such as immigrants. Even though some governments have been adopting new measures to reduce these health inequities, the COVID-19 pandemic has haltered this process, especially with the isolation of the health services and the need to reorganize all the available resources. In the context of such global pandemic, new contributions to the field of the Graphic Medicine both in the United States and Spain have moved beyond the physical and digital borders to raise awareness about these inequities so as to keep the process of shaping a more human, accessible and available health care for everyone.

Keywords: Comic, COVID-19, health, human rights, migration

Cita bibliográfica

Rodríguez Arnaiz, L. «Dosis de tinta y color: Migración, salud y Medicina Gráfica antes y después de la Pandemia de la COVID-19», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 19 (2022), pp. 70-101.

Introducción: Derechos humanos, salud y cómics

En julio de 1946 la Organización Mundial de la Salud (OMS) celebró en Nueva York la Conferencia Sanitaria Internacional en la que participaron representantes de 61 estados. En ella se consensuó y ratificó la primera y única Constitución de la organización en la que, por primera vez, se reconoció el derecho a la salud, que fue definido como el derecho al «goce del grado máximo de salud que se pueda lograr»[1] equiparándolo al nivel del resto de derechos humanos como un derecho fundamental. Esta consideración implica que la violación o no observación de los derechos humanos puede conllevar una merma en la salud individual o colectiva, pero también que la promoción y salvaguarda de la salud debe enfocarse, asimismo, desde la perspectiva del respeto a los derechos humanos.

De esta forma, tal y como refleja el Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales de la Organización de los Derechos Humanos, se concibe:

> el derecho a la salud como un derecho inclusivo, que no solo abarca la atención de salud oportuna y apropiada, sino también los principales factores determinantes de la salud, como el acceso al agua limpia potable y a condiciones sanitarias adecuadas, el suministro adecuado de alimentos sanos, una nutrición adecuada, una vivienda adecuada, condiciones sanas en el trabajo y el medio ambiente, y acceso a la educación e información sobre cuestiones relacionadas con la salud, incluida la salud sexual y reproductiva.[2]

En este sentido, y de acuerdo con lo desarrollado por la OMS, tan importante es para garantizar ese máximo grado de salud el nivel de desarrollo o inversión del sistema sanitario y las políticas en materia sanitaria que lo regulan, como lo son las circunstancias personales y familiares, las condiciones de vida del lugar donde se reside, el acceso o no a una educación, etc. De esta forma, el derecho a la salud —y, por tanto, a la asistencia sanitaria— se encuentra ya regulado por una serie de principios básicos e inamovibles: no discriminación, disponibilidad y accesibilidad.[3]

[1] Organización Mundial de la Salud. *Documentos Básicos*. 12a. ed., con las modificaciones aprobadas por la 14ª Asamblea Mundial de la Salud (febrero de 1961) y por el Consejo Ejecutivo en su 28ª reunión (mayo-junio de 1961) ed., OMS, 1961. Disponible en https://apps.who.int/gb/bd/PDF/bd48/basic-documents-48th-edition-sp.pdf?ua=1#page=7 p.1.

[2] Organización Mundial De La Salud. *Veinticinco preguntas y respuestas sobre salud y derechos humanos*. Organización Mundial de la Salud, 2002, p. 10.

[3] Organización Mundial De La Salud. «Salud y derechos humanos». *Organización Mundial de la Salud*, 2017. Disponible en https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/human-rights-and-health

Si bien la OMS establece una serie de medidas y recomendaciones basadas en estos principios reguladores[4] con el fin de construir unos sistemas sanitarios que garanticen el acceso a los mismos, estas pueden ser —y, en muchos casos, son— ignoradas por algunas regiones o estados en el desarrollo de sus modelos sanitarios, pudiendo dejar desprotegida la salud de las personas que habitan en ellos. En este sentido, las personas migrantes por su condición migrante son especialmente vulnerables a desarrollar problemas de salud, independientemente de su nivel socioeconómico, las circunstancias más o menos favorables dentro de su proceso migratorio, su nivel de educación, etc. La representación de esta vulnerabilidad o precariedad que afecta a determinados colectivos como el migrante, así como la defensa de los derechos humanos —incluido el derecho a la salud—, han sido el foco de atención de la literatura y textos populares como es el caso de la narrativa gráfica.[5]

El término «Graphic Medicine» (Medicina Gráfica) fue acuñado por el médico británico Ian Williams en 2007, si bien es posible encontrar ejemplos de la misma con anterioridad. Las representaciones gráficas de la salud y la enfermedad —y, con ellas, también de la atención sanitaria o la perspectiva profesional— han estado presentes en el mundo del cómic desde hace décadas, como demuestran obras como *L'Ascension du haut mal* (1996-2003) de David B.[6], *The Spiral Cage* (1990) de Al Davison o *Our Cancer Year* (1994) de Harvey Pekar y Joyce Brabner. Sin embargo, el interés académico por este tipo de obras comenzó a crecer a principios de los 2000 cuando su estudio empezó a introducirse en las facultades de medicina en varios países para acercar la perspectiva de los pacientes a los futuros médicos.[7] Este es el caso, por ejemplo, de las «patografías gráficas» —esto es, historias sobre la enfermedad contadas en forma gráfica— que, como afirman Michael J. Green y Kimberly R. Myers, han demostrado ser de gran ayuda para los pacientes en su búsqueda de respuestas en su proceso de enfermedad, así como para los médicos y estudiantes pues les permite mirar más allá de los datos clínicos y conocer más de cerca la experiencia personal de sus pacientes en dicho proceso.[8]

En 2015, Ian Williams publicó el *Graphic Medicine Manifesto* junto con otros nombres de la Medicina Gráfica como la enfermera M. K. Czerwiec, autora de *Taking Turns: Stories from HIV/AIDS Care Unit 371* (2017) quien, además, fue la encargada de ilustrar el manifiesto. En él se define la Medicina Gráfica como aquella que:

---

[4] *Idem.*

[5] Nayar, P. K. *The Human Rights Graphic Novel: Drawing It Just Right.* Routledge, 2021, p. 3.

[6] Considerada la gran obra europea de este género y que en España se publicó bajo el título de *Epiléptico: El ascenso del Gran Mal* (2009).

[7] Sethurathinam, P. «Visual Analysis of the Challenges of Care Giving in Graphic Pathographies», en *International Journal of Communication and Health,* n.º 13 (2018), p 63.

[8] Green, M. J. y Myers, K. R. «Graphic Medicine: Use of Comics in Medical Education and Patient Care», en *BMJ*, vol. 340 (2010), p. 574.

«Combines the principles of narrative medicine with an exploration of the visual systems of comic art interrogating the representation of physical and emotional signs and symptoms within the medium».[9]

Por tanto, la Medicina Gráfica no es más que la expresión literaria de la salud y la enfermedad —desde el punto de vista de pacientes y/o profesionales— empleando el lenguaje del cómic. Esta mezcla de narración con el elemento visual de la viñeta o el dibujo contribuye, además, a compartir esas experiencias sin abusar del lenguaje técnico al ser un medio de fácil acceso tanto para autores como para lectores, consiguiendo «que el lector se haga parte de la historia de una manera mucho más intensa».[10] Por ello, este medio se postula también como uno de los más adecuados para reflexionar «sobre problemáticas migratorias internacionales» permitiendo así acercarse al objetivo de la OMS de humanizar más la práctica sanitaria al «mirar a las personas desde la complejidad del proceso salud-enfermedad-atención y, en este caso, vida migratoria, y no solamente desde el plano biomédico».[11]

Esta mirada a la salud-enfermedad desde más allá de la perspectiva médica tradicional es, precisamente, una de las razones detrás de la inclusión del estudio del cómic en las aulas de las facultades de medicina de todo el mundo, como ha sido el caso de España gracias, entre otros, a la doctora y docente Mónica Lalanda —quien, además de haber sido impulsora de la Medicina Gráfica en España, coordina desde hace años el Máster en Medicina Gráfica de la Universidad Internacional de Andalucía—. En su obra *Con-ciencia médica* (2016), en la que transporta el Código Deontológico de los médicos al cómic, Lalanda pone precisamente de manifiesto el papel tan relevante que tiene la Medicina Gráfica en la enseñanza de los futuros profesionales sanitarios también desde la perspectiva de los complejos procesos migratorios con el fin de fomentar «un abordaje integrar de los problemas sanitarios, incorporando una perspectiva ciudadana basada en el respeto de los derechos humanos y la equidad en salud».[12]

Las viñetas de la FIG. 1 extraídas de la obra de Lalanda reflejan a la perfección cómo el formato del cómic contribuye a generar esa reflexión sobre salud y migración que lleve a un mayor conocimiento y mejor atención a la salud de todos los individuos. Las reacciones —hasta cierto punto exageradas por la autora— de los sanitarios en

[9] «Combina los principios de la narrativa médica con la exploración de los sistemas visuales del cómic interrogando la representación de los signos y síntomas físicos y emocionales a través de dicho medio». Traducción propia. Williams, I. *et al. Graphic Medicine Manifesto*. Penn State University Press, 2020, p. 1.

[10] Lalanda, M. «Qué es Medicina Gráfica». *Medicina Gráfica*. Disponible en https://medicinagrafica.wordpress.com/que-es-medicina-grafica/

[11] Guerra-Zúñiga, M. y Segovia-Chamorro, J. «Uso de cómics para la formación médica en contenidos de migraciones internacionales y salud», en *FEM*, vol. 23, n.º 4 (2020), p. 202.

[12] *Ibid.*, p. 200.

estas viñetas reflejan actitudes y situaciones que muchos migrantes en países como España se pueden encontrar cuando acuden a recibir atención sanitaria.

FIG. 1. *Con-ciencia médica* (2016), Mónica Lalanda.

Así, como reflejan las imágenes anteriores, la limitación en la atención que pueden recibir—con una legislación que a menudo pone barreras para una asistencia integral y completa de los migrantes— o el desconocimiento por parte de los sanitarios de otras culturas y tradiciones supone en muchos de estos casos un problema a la hora de cuidar de manera eficaz la salud de estos colectivos. De esta forma, la obra de Lalanda, con un uso de paneles grandes y simples en cuanto a su diseño, cargados de color y con un mensaje claro y reivindicativo, ejemplifica a la perfección cómo el formato de ilustración o cómic —incluso en su forma más básica— es capaz de emplear el aspecto visual para destapar estas carencias y los errores de las sociedades[13] también en materia sanitaria. Se convierte, así, en un medio fundamental en la defensa de los derechos humanos, así como en la herramienta ideal para su enseñanza y comprensión:

> El cómic es un medio de comunicación y creación literaria idóneo para dicho propósito pues mediante una narración secuenciada a través de viñetas no solo se transmiten los principios fundamentales de los derechos humanos (como son la igualdad, la no discriminación, la solidaridad, la autonomía o la inviolabilidad personal) sino también las aptitudes necesarias para promoverlos, defenderlos y aplicarlos en la vida cotidiana.[14]

La Medicina Gráfica, por tanto, se posiciona como uno de los mejores medios para la educación en derechos humanos dentro del contexto sanitario, así como en una herramienta para llamar la atención de las sociedades y sus gobiernos cuando estos no

[13] Serrano, N. L. (ed.). *Immigrants and Comics: Graphic Spaces of Remembrance, Transaction, and Mimesis*. Routledge, 2021, p. 2.

[14] Gil Fernández, M. J. y Ramiro Avilés, M. A. «Derechos humanos y comics: Un matrimonio est-éticamente bien avenido», en *Revista Derecho del Estado*, vol. 32, n.º 32 (2014), p. 244.

se observan, incluso promoviendo medidas que ayuden a salvar esos obstáculos. Así lo reflejan Hernando Arizaleta y Segovia-Chamorro tras analizar los cómics realizados por estudiantes de medicina chilenos en el contexto de su formación profesional. Además del papel significativo del consumo y creación de estos cómics para establecer los puentes entre culturas para una mejor y más completa atención, estos autores ven:

> relevante mencionar que el sistema de salud de una nación, los ingresos, la ocupación, la raza y la etnicidad son determinantes sociales de la salud y aparecen destacados dentro de las historias de cómics de los estudiantes.[15]

Atendiendo, tal y como reflejan las palabras anteriores, a la importancia que los sistemas sanitarios —así como las políticas que los regulan— tienen para salvaguardar la salud de todos los ciudadanos, especialmente del colectivo migrante, el presente trabajo pretende explorar cómo reflejan las obras de medicina gráfica —muy vinculada, como se ha visto, con la denuncia y defensa en lo que a derechos humanos se refiere— la situación del colectivo en lo que respecta al derecho a la salud en dos países occidentales —Estados Unidos y España— con políticas y sistemas sanitarios aparentemente opuestos, y cómo esta se ha visto afectada por la emergencia sanitaria de la COVID-19, a través de una selección de relatos gráficos de autores de ambos países: «Between Two Worlds» de Julio Anta, Jacoby Salcedo y Hassan Otsmane-Elhaou, publicado dentro de la antología *Covid Chronicles* (2021), y «Center of Gravity» de Niccolo Pizarro publicado como parte del recopilatorio de *The Nib* titulado *Pandemic* (2020) sobre la pandemia en EE. UU., y los relatos de Susanna Martín y Carla Berrocal en el recopilatorio *Efectos secundarios: 19 historietas del Covid* (2021) para mostrar lo que ha ocurrido en España.

Asimismo, para poder abordar la situación de los migrantes en cuanto a su salud, es necesario, primero, conocer cómo son los sistemas sanitarios estadounidense y español, así como las normas que regulan el acceso a los mismos —especialmente en el caso del colectivo migrante— para lo cual se han seleccionado *El club de las batas blancas* (2019) de Yo, Doctor, como una muestra de la vida en un hospital español, y «Sign Out» de Ryan Montoya, que aporta la visión de un médico en un centro estadounidense.

La asistencia sanitaria y los migrantes: el caso de Estados Unidos y España

En el centro de las políticas en el ámbito de la salud se encuentran los sistemas sanitarios cuyo funcionamiento y organización vienen regulados por los principios básicos definidos por la OMS, especialmente el principio de disponibilidad que hace referencia al deber de estos sistemas de «contar con un número suficiente de *establecimientos,*

[15] Guerra-Zúñiga, M. y Segovia-Chamorro, J. *Op. cit.*, p. 203.

bienes y servicios públicos de salud,[16] así como de programas de salud».[17] Es decir, la OMS reivindica que los sistemas encargados de promover y cuidar la salud de los ciudadanos deben ser públicos —y, como tales, situarse bajo el amparo del Estado—, lo que implica que el acceso a los mismos debe ser universal —«a todos»—[18] y, por tanto, no debe responder a ningún desembolso económico por parte de los pacientes. Sin embargo, no todos los sistemas sanitarios existentes responden a esta descripción. Este es el caso de los modelos sanitarios de España y, sobre todo, de Estados Unidos, donde los sistemas sanitarios privado y el Servicio Nacional de Salud —normalmente referido como «público»—[19] conviven con mayor o menor predominio de uno u otro, como explican Sergio Fernández Ruiz et al. en *Salud, pandemia y sistema sanitario*.[20]

Mientras en Estados Unidos el modelo sanitario se basa principalmente en la financiación privada por medio de seguros que convive con programas de asistencia sanitaria financiada con fondos públicos (Medicare y Medicaid),[21] en España prima el modelo público con una financiación a través de los presupuestos del estado, lo que garantiza el acceso a la asistencia sanitaria en la gran mayoría de los casos. De esta forma, aunque la cobertura sanitaria en España se puede considerar universal y, por tanto, más cerca del modelo sanitario promovido por la OMS, se pueden encontrar situaciones —tal y como ocurre en Estados Unidos donde la apuesta por la sanidad privada obstaculiza el acceso a la misma por parte de determinados colectivos— en las que la ley limite la misma para determinados grupos o individuos, como es el caso de los inmigrantes.

En los últimos años, tanto en España como en Estados Unidos se han producido cambios legislativos en materia sanitaria que han afectado de manera importante a los individuos procedentes de otros países. En EE. UU., la reforma llevada a cabo por la administración Obama —bajo el nombre Afordable Care Act (ACA), popularmente conocida como «Obamacare»— en el año 2010 introdujo novedades en la cobertura sanitaria ofertada por los programas Medicare y Medicaid enfocados a reducir las desigualdades en materia sanitaria, por ejemplo, mediante la ampliación de

[16] Inclusión de cursiva por mí para dar énfasis.

[17] Organización Mundial De La Salud. *Op. cit.*

[18] Citado de la definición de «público». Disponible en https://dle.rae.es/p%C3%BAblico

[19] De aquí en adelante podré referirme al modelo de Servicio Nacional de Salud con el adjetivo «público» por motivos de brevedad.

[20] Fernández Ruiz, S. *et al. Salud, pandemia y sistema sanitario*. Foca, 2021, p. 97. A modo de resumen, el sistema o modelo privado y el de seguridad social son aquellos financiados total o parcialmente a través de fondos privados, ya sea en forma de seguros privados adquiridos por los propios pacientes —como es el caso del primero— o a través del aseguramiento de todos los trabajadores combinando estos seguros con pagos al propio Estado. Por el contrario, en el sistema de Servicio Nacional de Salud la financiación se da de manera prácticamente exclusiva a través de impuestos —pueden existir pequeños copagos en determinadas circunstancias.

[21] *Ibid.*, p. 98.

la cobertura sanitaria a colectivos previamente excluidos. Así, aunque la aprobación del ACA garantizó el acceso a una adecuada asistencia sanitaria a un mayor número de personas —entre los colectivos que más se beneficiaron de estas mejoras fueron el latino y el afroamericano, históricamente muy limitados en este aspecto—,[22] otros grupos permanecieron aún fuera de la cobertura de los programas públicos de salud. Aquí se pueden encontrar a los inmigrantes en situación irregular —los comúnmente llamados «sin papeles»— con varias excepciones: mujeres embarazadas —con cobertura por Medicaid—, asistencia en servicios y situaciones de urgencias, así como en los denominados Federally Qualified Health Centers (FQHCs),[23] presentes en número muy limitado y con escasos recursos económicos y profesionales.[24] En consecuencia, aunque la nueva legislación promovió una ampliación en la cobertura sanitaria de la población inmigrante en EE. UU., aquellos que ya se encontraban en una situación de desamparo incluso dentro de este colectivo —esto es, en situación irregular— continúan sin tener acceso a una atención sanitaria suficiente y adecuada.

En España, a pesar de gozar de un sistema de salud financiado por el estado, la situación de los individuos migrantes es muy similar a la de Estados Unidos. La asistencia sanitaria se encuentra regulada por la Ley General de Sanidad de 1986, la cual garantiza la atención en materia de salud a todas aquellas personas que residan —oficial y legalmente— en el territorio español, así como extranjeros no residentes que se encuentren en el territorio que «tendrán garantizado tal derecho en la forma que las leyes y convenios internacionales establezcan».[25] Si bien la norma daba a entender que podría existir una limitación en el acceso para aquellos individuos sin residencia legal en España, el énfasis de la misma en la necesidad de garantizar el derecho a la salud de forma universal abrió la puerta a favorecer el acceso a la tarjeta sanitaria a muchos de los extranjeros en situación irregular a partir del año 2000.[26]

Sin embargo, la aprobación del R. D. 16/2012 resultó en la limitación del acceso a los servicios sanitarios de los migrantes en situación irregular únicamente en las siguientes situaciones: atención de urgencia y asistencia a la mujer durante embarazo, parto y postparto. Solo en el caso de los menores de edad se mantenían las condiciones de

[22] Mulligan, J. M. y Castañeda, H. *Unequal Coverage: The Experience of Health Care Reform in the United States*. New York University Press, 2018, p. 12.

[23] Centros de atención primaria financiados con fondos públicos para colectivos no cubiertos por ACA.

[24] Castañeda, H. «Stratification by Immigration Status: Contradictory Exclusion and Inclusion after Health Care Reform», en Mulligan, M y Castañeda, H. (eds.). *Unequal Coverage: The Experience of Health Care Reform in the United States*. New York University Press, 2018, p. 41.

[25] Ley 14/1986 *General de Sanidad*. 19 de abril de 1986. Disponible en https://www.boe.es/eli/es/l/1986/04/25/14/dof/spa/pdf

[26] Hernando Arizaleta, L. *et al.* «Impacto de la inmigración sobre la asistencia hospitalaria: Frecuentación, casuística y repercusión económica», en *Gaceta Sanitaria*, vol. 23, n.º 3 (2009), p. 209.

igualdad de acceso y atención equiparables a las del resto de la población nacionalizada.[27] Si bien el nuevo R. D. 7/2018 supuso una reversión en esta limitación al vincular el acceso a la asistencia sanitaria con la residencia legal en España —dejando la puerta abierta a que aquellos extranjeros en situación irregular que pudieran demostrar residir en el territorio español tuvieran derecho a la tarjeta sanitaria a través de empadronamiento—,[28] al quedar su aplicación en manos de las comunidades autónomas, se han producido retrasos y una implementación desigual en los distintos territorios —especialmente en aquellas autonomías donde se han incorporado nuevos requisitos como, por ejemplo, la necesidad de que el empadronamiento tenga una antigüedad de al menos tres meses.[29] En estos casos, por tanto, el acceso a la asistencia sanitaria sigue limitado a los tres supuestos previamente mencionados definidos por el R. D. 16/2012.

De esta manera, aun con un modelo de sistema sanitario prácticamente opuesto, el acceso de la población migrante a los recursos sanitarios en EE. UU. y España —especialmente de aquellos en situación de irregularidad administrativa— se encuentra limitado de forma similar por la legislación pasada y presente, pues aun con los avances realizados en los últimos años, esta se circunscribe a las tres situaciones mencionadas en la gran mayoría de los casos. Sin embargo, a pesar de estas similitudes a nivel legislativo, determinados aspectos de la práctica sanitaria, así como la disponibilidad y distribución de los recursos sanitarios en España puede llevar a una atención sanitaria menos limitada que en el país norteamericano como puede observarse, por ejemplo, en las páginas de la obra *El club de las batas blancas* (2019) de Yo, Doctor.[30]

En los tres casos ficticios[31] descritos en los paneles de la FIG. 2 se muestran a hombres extranjeros en distintas situaciones administrativas: un vagabundo originario de un país africano e indocumentado, un turista ruso de visita por un acontecimiento deportivo, y un «adinerado» peruano muy probablemente con residencia legal en Es-

[27] Suess, A. *et al.* «El derecho de acceso sanitario en el contexto del Real Decreto-Ley 16/2012: La perspectiva de organizaciones de la sociedad civil y asociaciones profesionales», en *Gaceta Sanitaria*, vol. 28, n.º 6 (2014), p. 462.

[28] Real Decreto 7/2018. Sobre el acceso universal al Sistema Nacional de Salud. 27 de julio de 2018. Disponible en https://www.boe.es/boe/dias/2018/07/30/pdfs/BOE-A-2018-10752.pdf

[29] Ministerio de Sanidad. *Equidad en Salud y COVID-19: Análisis y propuestas para abordar la vulnerabilidad epidemiológica vinculada a las desigualdades sociales.* Ministerio de Sanidad, 2020. p. 20. Disponible en https://www.sanidad.gob.es/profesionales/saludPublica/ccayes/alertasActual/nCov/documentos/COVID19_Equidad_en_salud_y_COVID-19.pdf

[30] Pseudónimo empleado por Guido Rodríguez de Lema y Juan Sánchez-Verde Bilbao, dos médicos y dibujantes españoles. Ambos son aficionados al cómic y, desde hace unos años, publican sus trabajos tanto en formato físico (con libros como *El club de las batas blancas*), como *online* (en su página web https://www.yodoctor.es/ ponemos encontrar sus infografías o tiras cómicas).

[31] Aunque se trata de una obra de ficción, los autores han mencionado en varias ocasiones que todos los casos que se exponen en el libro se basan en anécdotas o experiencias reales —por ejemplo, en su entrevista para Redacción Médica: https://www.redaccionmedica.com/la-revista/noticias/-el-club-de-las-batas-blancas-el-mir-es-mas-duro-que-escribir-un-libro--1955

paña. Todos ellos acuden al servicio de urgencias del mismo centro sanitario por diferentes problemas de salud sin que se le niegue la atención a ninguno de ellos. Ni siquiera a Ramón —el vagabundo indocumentado— quien, según lo estipulado en la legislación vigente, únicamente tendría acceso a la atención de urgencia, pero no a la estancia hospitalaria una vez resuelto su problema como relata el médico que le atendió en las primeras cuatro viñetas de la FIG. 2.[32]

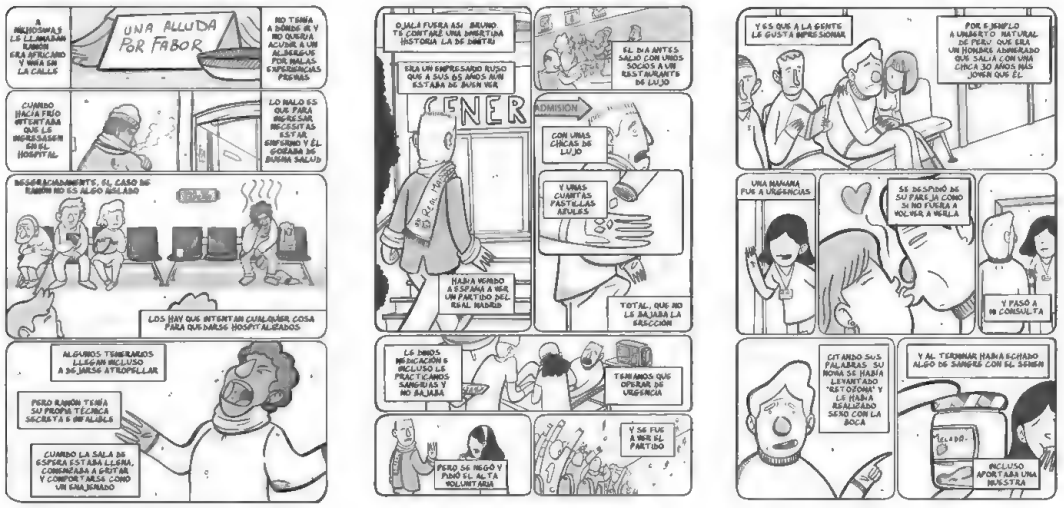
UNA ALUUDA POR FABOR
LOS HAY QUE INTENTAN CUALQUIER COSA PARA QUEDARSE HOSPITALIZADOS
ALGUNOS TEMERARIOS LLEGAN INCLUSO A DEJARSE ATROPELLAR
PERO RAMÓN TENÍA SU PROPIA TÉCNICA SECRETA E INFALIBLE
CUANDO LA SALA DE ESPERA ESTABA LLENA, COMENZABA A GRITAR Y COMPORTARSE COMO UN ENAJENADO
ERA UN EMPRESARIO RUSO QUE A SUS 65 AÑOS AÚN ESTABA DE BUEN VER
EL DÍA ANTES SALIÓ CON UNOS SOCIOS A UN RESTAURANTE DE LUJO
CON UNAS CHICAS DE LUJO
Y UNAS CUANTAS PASTILLAS AZULES
HABÍA VENIDO A ESPAÑA A VER UN PARTIDO DEL REAL MADRID
TOTAL, QUE NO LE BAJABA LA ERECCIÓN
LE PUSIMOS MEDICACIÓN E INCLUSO LE PRACTICAMOS SANGRÍAS Y NO BAJABA
TENÍAMOS QUE OPERAR DE URGENCIA
Y SE FUE A VER EL PARTIDO
PERO SE NEGÓ Y PIDIÓ EL ALTA VOLUNTARIA
Y ES QUE A LA GENTE LE GUSTA IMPRESIONAR
POR EJEMPLO A UNA AMIGA NATURAL DE PERÚ QUE ERA UN HOMBRE ADINERADO QUE SALÍA CON UNA CHICA 30 AÑOS MÁS JOVEN QUE ÉL
UNA MAÑANA FUE A URGENCIAS
SE DESPIDIÓ DE SU PAREJA COMO SI NO FUERA A VOLVER A VERLA
Y PASÓ A NO CONSULTA
CITANDO SUS PALABRAS SU NOVIA SE HABÍA LEVANTADO "RESTOFONA" Y LE HABÍA REALIZADO SEXO CON LA BOCA
Y AL TERMINAR HABÍA ECHADO ALGO DE SANGRE CON EL SEMEN
INCLUSO APORTABA UNA MUESTRA

FIG. 2. *El club de las batas blancas* (2019), Yo, Doctor.

Estos ejemplos —especialmente el caso del vagabundo Ramón— basados en situaciones reales son relevantes en la comparativa entre España y Estados Unidos pues, tal y como explican Rhodes et al. en su estudio sobre el impacto de las políticas migratorias sobre la salud entre los hispanos, uno de los colectivos migrantes por excelencia en EE. UU.:

> The fear of deportation, a lack of required forms of documentation, interaction with law enforcement personnel, and racial profiling are factors also associated with reduced utilization of health services and worse health.[33]

Según esto, a pesar de tener la posibilidad de acudir a centros sanitarios públicos o clínicas gratuitas —financiados a través de fondos públicos—, la vinculación de estos centros con las autoridades gubernamentales a menudo actúa como elemento disua-

[32] Yo, Doctor. *El club de las batas blancas: Crónicas de urgencias*. Barcelona, Plan B, 2019.

[33] «El miedo a la deportación, la falta de documentos y formularios requeridos, la interacción con personal de las fuerzas del orden, y los perfiles raciales son factores también asociados a una menor utilización de los servicios sanitarios y a una peor salud». Traducción propia. Rhodes, S. D. *et al.* «The Impact of Local Immigration Enforcement Policies on the Health of Immigrant Hispanics/Latinos in the United States», en *American Journal of Public Health,* vol. 105, n.º 2 (2015), p. 329.

sorio para que las personas migrantes que no se encuentran en posesión del permiso de residencia reciban la asistencia sanitaria que necesitan. En España, como demuestra el ejemplo de Ramón, estas situaciones son prácticamente inexistentes, siendo más común que los extranjeros en situación irregular eviten acudir a los centros sanitarios por razones culturales —como la barrera lingüística o una costumbre de menor asiduidad— o por el llamado «efecto del inmigrante sano» que hace referencia a la menor prevalencia de problemas de salud en el colectivo migrante.[34]

En este recorrido por las representaciones gráficas de la asistencia sanitaria en dos modelos diferentes como son el estadounidense y el español, se debe mencionar también la cuestión de los recursos sanitarios, tan relevantes para cumplir con el principio de disponibilidad definido por la OMS como los centros asistenciales en los que se encuentran. Si bien la limitación de recursos que garanticen el cumplimiento del principio de disponibilidad afecta a ambos sistemas sanitarios,[35] es en el modelo estadounidense —fundamentalmente basado en seguros privados— donde este hecho afecta más significativamente a la práctica sanitaria diaria, tal y como se puede observar en el breve relato gráfico del Dr. Ryan Montoya, titulado «Sign Out», sobre su experiencia personal como médico internista del turno de noche en el servicio de urgencias hospital estadounidense.

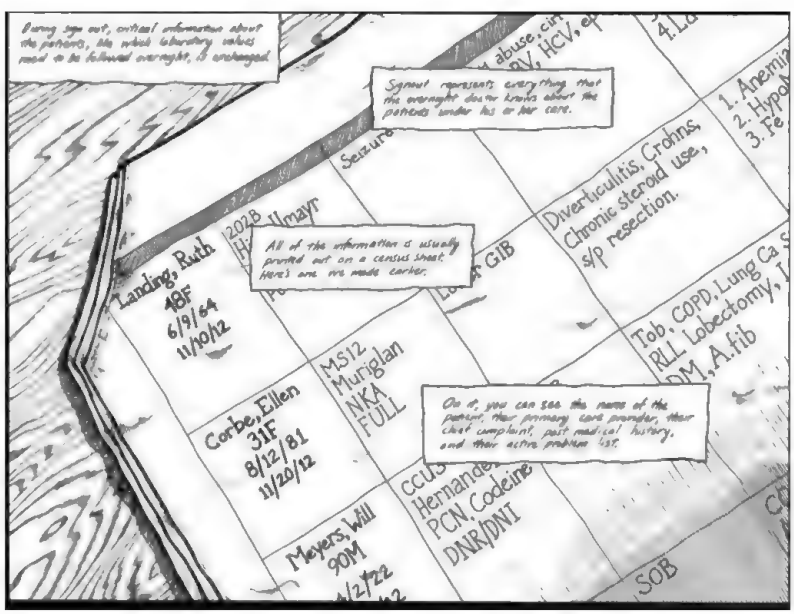

FIG. 3. «Sign Out» (2015), Ryan Montoya.

[34] Velasco, C. *et al.* «Percepciones de un grupo de inmigrantes sobre el Sistema Nacional de Salud y sus servicios», en *Atención Primaria*, vol. 48, n.º 3 (2016), p. 154.

[35] Como explican Sergio Fernández Ruiz *et al* (*Op. cit.*, p. 97), mientras que en EE. UU. la falta de recursos se debe principalmente a su modelo predominantemente privado, en España, la financiación del Sistema Nacional de Salud a través de los sistemas de recaudación fiscal genera también una limitación importante en el acceso a los recursos que puede derivar en largas listas de espera o copagos en determinadas áreas.

En la viñeta de la FIG. 3, Ryan describe el momento de intercambio de información clínica sobre los pacientes que tendrá a su cargo durante el turno y que también se encuentra recogida en un documento —el *census sheet*— que aparece en la imagen. A pesar de que, como se puede observar, el documento incluye los nombres de los pacientes —que les identifican como seres únicos e individuales— Ryan explica que, por una cuestión de tiempo y relevancia, durante este intercambio solo se comparte información «crítica»[36] de los pacientes. De esta forma, los médicos terminan identificando a los pacientes por su enfermedad o por el problema de salud que los ha llevado a solicitar atención en lugar de por una referencia más individualizada como es el nombre. Este hecho, como confirma más adelante en la obra el propio Ryan, compromete la calidad de la atención pues puede darse la situación en la cual varios pacientes presenten el mismo problema o enfermedad con el riesgo que eso conlleva, por ejemplo, de confundir la medicación que le corresponde a cada paciente.[37]

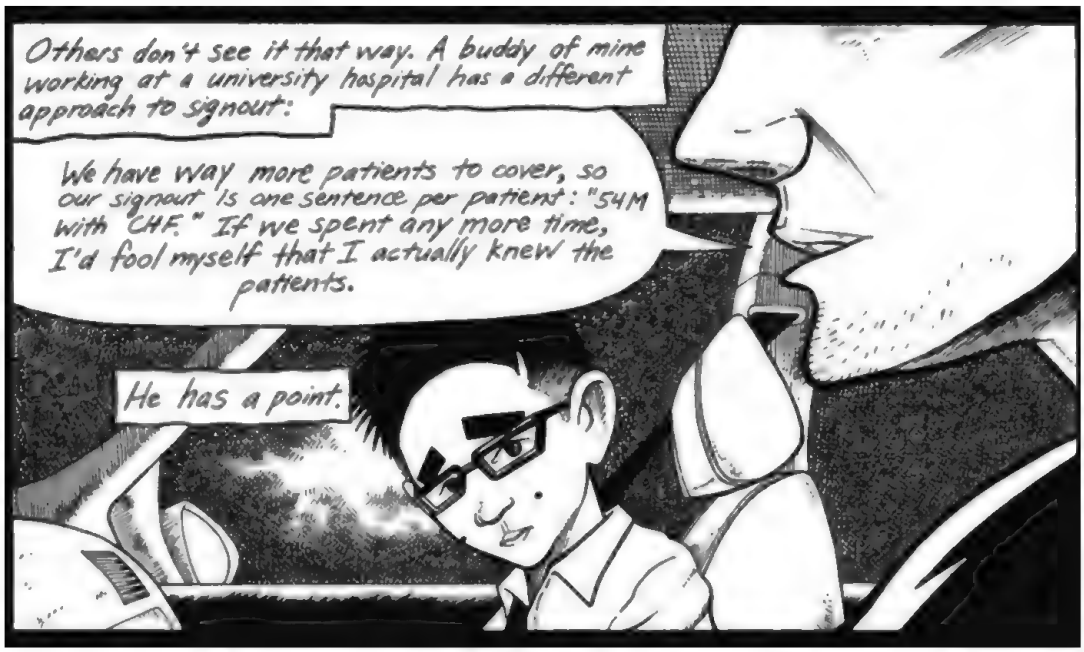
Others don't see it that way. A buddy of mine working at a university hospital has a different approach to signout:
We have way more patients to cover, so our signout is one sentence per patient: "54M with CHF." If we spent any more time, I'd fool myself that I actually knew the patients.
He has a point.

FIG. 4. «Sign Out» (2015), Ryan Montoya.

Esto ocurre, como denuncia un compañero de Ryan en la viñeta de la FIG. 4, al tener los médicos «way more patients to cover»,[38] lo que les limita el tiempo que le pueden dedicar a cada paciente o simplemente a transmitir esa información a otros compañeros. Este aumento en la carga de trabajo —esto es, número de pacientes por

[36] Montoya, R. «Web Exclusives. Annals Graphic Medicine: Sign Out», en *Annals of Internal Medicine*, vol. 163, n.º 7 (2015), p. 141.

[37] *Ibid.*, p. 143.

[38] «Demasiados pacientes que atender». Traducción propia. Montoya, R. *Op. cit.*, p. 144.

médico o ratio— se ha visto incrementado aún más en los últimos años en muchos hospitales estadounidenses, donde el aumento de la capacidad asistencial[39] de algunos servicios no ha venido acompañado de una contratación de nuevo personal sanitario[40] a menudo como consecuencia de la falta de recursos disponibles. Si bien esta escasez de recursos repercute negativamente en la atención de todos los pacientes, son los extranjeros los que pueden encontrarse en mayor riesgo, especialmente al ser, tal y como se ha mencionado anteriormente, la atención sanitaria de urgencia una de las situaciones en las que legalmente pueden acceder a esta los inmigrantes sin cobertura sanitaria —privada o pública—. Además de esto, no darle importancia al nombre del paciente en el intercambio de información clínica entre profesionales puede hacer que se pasen por alto otros datos relevantes sobre su historia personal o familiar —por ejemplo, consideraciones por etnia o herencia genética— al poner el foco únicamente en el problema actual por el que solicita atención.[41] Esto no ocurre —al menos en apariencia— en el ejemplo de Yo, Doctor, donde los pacientes no solo son identificados por su nombre y origen, sino que sus médicos ofrecen un relato más detallado de su problema y las circunstancias que lo rodean.

Si bien las diferencias reflejadas en estos ejemplos pueden deberse, de forma probable, a una diferente práctica asistencial en ambos países o a una representación particular de los autores en sus obras, no se puede ignorar la posible influencia que la organización y regulación de los sistemas sanitarios tengan en la misma —por ejemplo, al poder verse condicionada la asistencia de un extranjero en situación irregular con miedo a ser deportado en EE. UU., pero no así en España. Por tanto, tal y como reflejan estos relatos basados en la práctica asistencial diaria de sus autores —cada uno de ellos extraído de una obra española y una estadounidense—, si bien el acceso a la asistencia sanitaria de los extranjeros, especialmente aquellos en situación irregular, se encuentra limitada por ley en forma similar tanto en España como en EE. UU., es en este último país donde el colectivo migrante parece encontrase en una situación de mayor vulnerabilidad. En los últimos dos años, estas desigualdades se han visto intensificadas a consecuencia de la pandemia de la COVID-19, que ha supuesto un

[39] La «capacidad asistencial» de un servicio generalmente se determina por el número de camas del que dispone dicho servicio —lo que se traduce en el número de pacientes que es atendido por su personal. Este aumento de capacidad viene dado por múltiples razones como una población más envejecida o con más limitaciones para el acceso temprano a la promoción de su salud y prevención de enfermedades —lo que les lleva a precisar en mayor medica atención hospitalaria incluso a nivel de cuidados intensivos.

[40] Ward, N. S. *et al.* «Perceived effects of attending physician workload in academic medical intensive care units: A national survey of training program directors», en *Critical Care Medicine*, vol. 40, n.º 2 (2012), p. 400.

[41] De hecho, uno de los principales objetivos de la nueva ACA era el de reducir las desigualdades en materia sanitaria ampliando la cobertura de la asistencia sanitaria a colectivos previamente excluidos también a través de medidas como mejorar la recolección de datos sobre etnicidad para los estudios médicos, lo que supone una mejor atención a determinados colectivos como los extranjeros al poder disponer de datos médicos y genético vinculados a determinadas etnias o colectivos.

incremento en la presión asistencial en los sistemas sanitarios de todo el mundo, incluidos el español y el estadounidense.

COVID-19: Una infección sistémica

La crisis sanitaria de la COVID-19 ha supuesto un desafío para los sistemas sanitarios de todo el mundo. Las características del virus —sobre todo en relación a su transmisión y la variabilidad de formas en las que se presentaba la enfermedad, así como en su evolución clínica— hicieron que la demanda de asistencia sanitaria aumentara de manera muy significativa en un corto espacio de tiempo, limitando de forma importante la capacidad de los sistemas sanitarios para adaptarse a la nueva situación. Esto ha dado como resultado que los recursos y la atención sanitaria se hayan centrado prácticamente de manera exclusiva en la COVID-19, dejando de lado durante meses e incluso años el cuidado de otras patologías o problemas de salud.

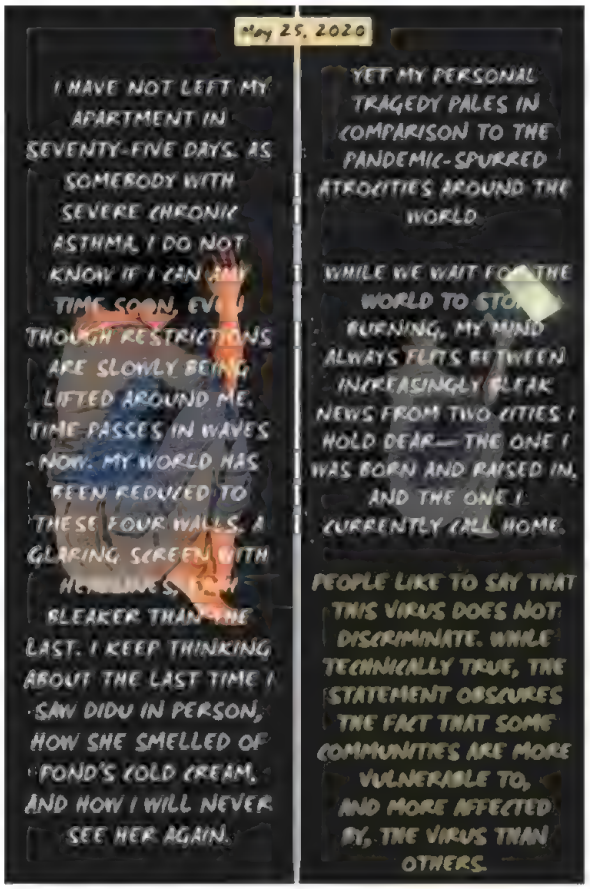
May 25, 2020
I HAVE NOT LEFT MY APARTMENT IN SEVENTY-FIVE DAYS. AS SOMEBODY WITH SEVERE CHRONIC ASTHMA, I DO NOT KNOW IF I CAN
TIME SOON, EVEN
THOUGH RESTRICTIONS ARE SLOWLY BEING LIFTED AROUND ME. TIME PASSES IN WAVES NOW. MY WORLD HAS BEEN REDUCED TO THESE FOUR WALLS, A GLARING SCREEN WITH
BLEAKER THAN THE LAST. I KEEP THINKING ABOUT THE LAST TIME I SAW DIDU IN PERSON, HOW SHE SMELLED OF POND'S COLD CREAM, AND HOW I WILL NEVER SEE HER AGAIN.
YET MY PERSONAL TRAGEDY PALES IN COMPARISON TO THE PANDEMIC-SPURRED ATROCITIES AROUND THE WORLD.
WHILE WE WAIT FOR THE WORLD TO STO
BURNING, MY MIND ALWAYS FLITS BETWEEN INCREASINGLY BLEAK NEWS FROM TWO CITIES I HOLD DEAR— THE ONE I WAS BORN AND RAISED IN, AND THE ONE I CURRENTLY CALL HOME.
PEOPLE LIKE TO SAY THAT THIS VIRUS DOES NOT DISCRIMINATE. WHILE TECHNICALLY TRUE, THE STATEMENT OBSCURES THE FACT THAT SOME COMMUNITIES ARE MORE VULNERABLE TO, AND MORE AFFECTED BY, THE VIRUS THAN OTHERS.

FIG. 5. «Pandemic Precarities: An Account from the Intersection of Two Worlds» (2021), Kay Sohini.

Si bien se ha generalizado la idea de que el virus de la COVID-19 no discrimina —pues cualquier persona independientemente de sus características personales, socioeconómicas o culturales está expuesta a infectarse—, tal y como expone en su relato gráfico «Pandemic Precarities» Kay Sohini, autora y académica originaria del sur de Asia muy interesada en cómo los cómics se emplean para la justicia sanitaria: «while technically true, the statement obscures the fact that some communities are more vulnerable to, and more affected by, the virus than others».[42] Este mensaje se ve reflejado también, como muestra el ejemplo de la FIG. 5, en el uso de colores oscuros, viñetas pequeñas o estrechas, y la superposición del texto narrativo con los dibujos, generando una sensación de encajonamiento que refleja las condiciones de hacinamiento en las que muchos migrantes vivieron los confinamientos obligatorios en los primeros meses de pandemia, así como la angustia e incertidumbre que estas personas han podido sufrir ante la llegada de un virus desconocido que amenazaba tanto su salud como la vida que habían o estaban construyendo en Estados Unidos.

Este hecho es, precisamente, el que se pone de manifiesto en las siguientes historias sacadas de dos novelas gráficas sobre la pandemia de la COVID-19: «Between Two Worlds» de Julio Anta, Jacoby Salcedo y Hassan Otsmane-Elhaou, publicado dentro de la antología *Covid Chronicles* (2021), y «Center of Gravity» de Niccolo Pizarro, publicado como parte del recopilatorio de *The Nib* titulado *Pandemic* (2020). Ambas historias se sitúan en la ciudad de Nueva York en el año 2020, principal epicentro en el comienzo de la pandemia en Estados Unidos, donde varios de los autores —todos estadounidenses con ascendencia latina o asiática, salvo Hassan Otsmane-Elhaou que es británico de origen argelino— residen y han sido testigos directos de lo ocurrido allí desde marzo de 2020.

Al igual que en sus otras publicaciones —mayormente enfocadas en las vivencias de los migrantes, sobre todo de origen latino, en EE. UU.— Anta, Salcedo y Otsmane-Elhaou[43] hacen uso de su experiencia, y la de otros, como extranjeros en plena pandemia para dar forma a «Between Two Worlds», que muestra de manera simultánea un día en la vida de dos habitantes de la ciudad de Nueva York en el primer año de la pandemia: una mujer caucásica, Kinsey, con residencia en el West Village —uno de los barrios más exclusivos de la ciudad— que acude a una reunión de amigos en Central Park, y un joven hispano, Santiago, de Harlem —con una mayor presencia de inmigrantes, especialmente de origen latino— que acude a un encuentro con un ami-

[42] «Aunque técnicamente cierta, esta afirmación oscurece el hecho de que algunas comunidades son más vulnerables al virus y están más afectadas por él que otras». Traducción propia. Sohini, K. «Pandemic Precarities: An Account from the Intersection of Two Worlds», en Boileau, K. y Johnson, R. (eds.). *Covid Chronicles: A Comics Anthology.* Pennsylvania State University Press/Graphic Mundi, 2021.

[43] Para conocer más sobre los autores y sus obras se puede consultar sus webs: https://www.julioanta.com/ ; https://www.jacobysalcedoart.com/ ; https://hassanoe.co.uk/

go en la calle.[44] Anta, Salcedo y Otsmane-Elhaou buscan esta simultaneidad desarrollando ambas historias a la vez, otorgándoles a cada una de estas el mismo espacio en la página. Asimismo, cada secuencia[45] se estructura en un mismo número y disposición de viñetas —como se puede observar en los siguientes ejemplos. De esta forma, los autores parecen buscar generar una lectura de los acontecimientos lo más simultánea posible en ambas historias para poder, así, establecer las comparaciones pertinentes entre ambas —de hecho, algunas viñetas parecen retratar escenas idénticas como es el caso de los paneles de la FIG. 6. Esta uniformidad entre ambas historias también se consigue mediante la ausencia de colores más allá del blanco y negro que, además, consigue colocar a ambos personajes a la par de manera que ninguno sobresale por encima del otro. De esta forma, los tonos blancos, negros y grises de ambas historias contribuyen a que, visualmente, no destaquen unas viñetas por encima de otras —como, por ejemplo, podría ocurrir si se hubieran incluido el verde de la hierba y el azul del cielo en las viñetas de Kinsey en el parque frente al gris y marrón de los edificios en las escenas de Santiago. Así, solo a través de pequeños detalles en el dibujo —como la cuidada vestimenta y peinado de Kinsey frente al cabello despeinado de Santiago, o el tono de piel de los personajes en ambas escenas—, los cuadros de dialogo y el propio contexto puede el lector identificar a cada uno de los personajes con sus peculiaridades personales y sociales, necesarias también para el objeto crítico del relato.

FIG. 6. «Between Two Worlds» (2021), Julio Anta, Jacoby Salcedo y Hassan Otsmane-Elhaou.

Esta igualdad, buscada a través de un formato uniforme y el uso de los colores más básicos, pone a un mismo nivel a ambos personajes —reflejando así que ambos tienen las mismas obligaciones y derechos por ser residentes en un mismo país y ciudad— dando, al mismo tiempo, un mayor énfasis a las diferencias que se van a identificar a lo largo de las páginas.

[44] Anta, J., Salcedo, J. y Otsmane-Elhaou, H. «Between Two Worlds», en Boileau, K. y Johnson, R. (eds.). *Op. cit.*

[45] Aquí «secuencia» hace referencia a lo mostrado en cada página.

La primera diferencia puede observarse en las viñetas de la FIG. 6: mientras Kinsey y sus amigos ignoran las advertencias y normas establecidas —como la de protegerse con una mascarilla y guardar la distancia de seguridad recomendada—, Santiago no duda en ponerse la mascarilla y guantes, así como en mantener una distancia prudencial con su amigo. Aunque es Kinsey la que incumple las nuevas regulaciones para prevenir la COVID-19, son Santiago y su amigo los que son llamados al orden por un agente de policía por encontrarse en la calle cuando deberían «estar dentro». Lo primero que destaca de la escena es el propio agente, dibujado con la piel y el cabello claros —por lo que, es pertinente asumir que, al igual que Kinsey, se trata de un ciudadano estadounidense que no pertenece a ninguna minoría— y sin llevar mascarilla ni ninguna otra protección contra la COVID-19. Este hecho contrasta significativamente con su actitud, ya desde el principio, bastante agresiva con los dos jóvenes a quienes recrimina no estar confinados, aun cumpliendo con otras medidas de protección que el mismo agente claramente no cumple. El incidente termina con los dos jóvenes violentamente reducidos y bajo arresto a pesar de que ambos se muestran colaboradores en todo momento.

AS POLICE BEGIN ENFORCEMENT, OVER 80% OF SOCIAL DISTANCING SUMMONS GIVEN TO BLACKS AND LATINOS.
DESPITE EVIDENCE, NYPD POLICE COMMISSIONER DENIES RACIAL BIAS IN CORONAVIRUS SOCIAL DISTANCING POLICIES.
ARGHH!

FIG. 7. «Between Two Worlds» (2021), Julio Anta, Jacoby Salcedo y Hassan Otsmane-Elhaou.

La tensa escena (FIG. 7) genera un mayor impacto visual en el lector —además de por la estratégica colocación de la historia de Kinsey en la parte superior de la página lo que lleva al lector a leer y ver primero sus escenas— al simultanearse con la más relajada secuencia de Kinsey y sus amigos riendo y charlando en el parque en un ambiente tranquilo, sin cumplir con las normas establecidas, mientras afirman sentirse «atrapados» por tener que permanecer en su casa gran parte del día, lo que califican de «opresivo». De esta forma, las viñetas de la FIG. 7 sirven para ilustrar algunas de las desigualdades a todos los niveles que han sufrido algunos colectivos durante la pandemia de la COVID-19, tal y como denuncian los autores a través de titulares incluidos en cada una de las páginas a modo de separación entre ambas historias:

> A medida que la policía empieza actuar, más del 80% de las citaciones por no cumplir con el distanciamiento social son a negros y latinos. A pesar de ello, el comisionado de la policía de Nueva York niega el sesgo racial en las políticas de distanciamiento social por el coronavirus.[46]

Este sesgo racial ha estado presente a lo largo de toda la pandemia no solo en la aplicación u observación de las medidas de protección sanitaria —como reflejan estadísticas como la arriba mencionada—, sino también en cuanto a las repercusiones que esta ha tenido en la salud de estos grupos. Atendiendo a los datos oficiales, los colectivos que más han acusado las consecuencias de la COVID-19 —tanto a nivel económico, como sanitario— son la comunidad hispana y la afroamericana, que son, además, las que más infecciones y muertes han sufrido: por ejemplo, el colectivo hispano se ha mantenido, desde el inicio de la pandemia, prácticamente en todo momento a la cabeza en el número de casos por cada cien mil habitantes.[47]

La pandemia ha supuesto un incremento en la vulnerabilidad de estos colectivos a todos los niveles, pero especialmente en el ámbito puramente sanitario. A los obstáculos previamente presentes en el acceso a unos adecuados y suficientes recursos sanitarios se ha unido un mayor riesgo al contagio por SARS-CoV-2[48] debido a las condiciones de vida —viviendas pequeñas y mal acondicionadas en las que viven familias numerosas, alimentación no adecuada o escasa, ocupar los trabajos esenciales de cara al público, falta de recursos económicos con los que costear mascarillas o gel hidroalcohólico, etc.—, así como a una mayor probabilidad a sufrir complicaciones o secuelas tras la infección.[49] Una de las zonas más afectadas en este sentido fue, precisamente, la ciudad de Nueva York —epicentro en el inicio de la pandemia— donde

[46] Anta, J., Salcedo, J. y Otsmane-Elhaou, H. *Op. cit.*

[47] Centers for Disease Control and Prevention (CDC). «Covid Data Tracker». CDC. Disponible en https://covid.cdc.gov/covid-data-tracker/#demographicsovertime

[48] Nombre dado al virus de la familia de los Coronavirus que causa la enfermedad de la COVID-19.

[49] Farley, J. H. *et al.* «Promoting Health Equity in the Era of COVID-19», en *Gynecologic Oncology*, vol. 158, n.º 1 (2020), p. 25.

los migrantes de origen latino fueron uno de los grupos más castigados en número de contagios, como se ha mencionado anteriormente, así como en el de fallecimientos. A fecha de 24 de abril de 2020, por ejemplo, el 34% de los fallecimientos por COVID-19 correspondieron a personas de origen latino, a pesar de representar solo al 29% de la población total de Nueva York: la probabilidad de morir por COVID-19 siendo hispano era de un 55,3/100.000 mientras que la de una persona caucásica era de 15,6/100.000.[50]

Las características de barrios como el Bronx, Queens o Brooklyn hicieron que en una gran parte de Nueva York las medidas de protección como el distanciamiento social o las cuarentenas y aislamientos no fueran factibles para muchas comunidades, sobre todo inmigrantes o población económicamente vulnerables. Muchas de estas personas, además, ocupaban puestos de trabajo denominados «esenciales» —empleados públicos, en tiendas, sanitarios o mensajeros— caracterizados por un estrecho contacto interpersonal y, por tanto, con un riesgo de transmisibilidad del virus significativamente mayor.[51]

Esto es precisamente de lo que Niccolo Pizarro—autor estadounidense de origen filipino perteneciente al colectivo LGTBI+ cuyo trabajo él mismo define como centrado en la «política y el baseball»—[52] se hace eco en su obra «Center of Gravity» en la que relata su propia experiencia durante los primeros meses de la pandemia en su barrio, Queens, considerado el «epicentro del epicentro»[53] por aquel entonces. Su trabajo se caracteriza, al contrario que los autores anteriores, por el uso de colores vivos que, en este caso, combina con el fondo negro en los cuadros de diálogo, lo que resalta aún más las ilustraciones ya de por si cargadas de significado.

Estos detalles se pueden observar en las viñetas de la FIG. 8, en las que se incluye la visión de dos conocidos residentes en el mismo barrio, y donde Pizarro expone el estado de degradación de su hospital por «falta de mantenimiento de las instalaciones»[54] —lo que ilustra con un simple dibujo de un grifo del que cae agua con un sospechoso color marrón y un suelo claro en el que resalta unas manchas rojas, probablemente sangre.

Además del abandono que Pizarro refleja con sus dibujos sobre el estado de degradación y suciedad del hospital, este coincide geográficamente, como indica el testimonio de sus vecinos incluido en la obra, con la principal estación de metro de Queens,

[50] *Ibid.*, p. 29.

[51] *Ibid.*, p. 28.

[52] Información sacada de la web del autor que se puede consultar en https://niccolopizarro.com/about/

[53] Pizarro, N. «Center of Gravity», en *Pandemic Issue. The Nib*, 2022.

[54] *Idem.* Traducción propia.

donde su población llena los vagones y andenes diariamente en condiciones de hacinamiento y escasa ventilación —tal y como muestra Pizarro en la segunda viñeta de la FIG. 8, así como diversos artículos sobre las condiciones de estas viviendas—,[55] lo que contribuye a una mayor transmisión de patógenos como el de la COVID-19. Pizarro dibuja un metro abarrotado de figuras sin rostro donde el autor destaca cuatro personajes con un perfil claro: hombres y mujeres pertenecientes a minorías, como la migrante o la afroamericana, con trabajos esenciales —construcción, mensajero, sanitarios, etc.— con estrecho contacto humano. Así, la escena pretende destacar la situación de vulnerabilidad de los vecinos de Queens, muchos de los cuales eran trabajadores muy expuestos a la COVID-19 que, sin embargo, no contaban con unas instalaciones o recursos sanitarios adecuados ni suficientes, y cuyas condiciones de vida favorecieron la transmisión del virus en lugar de obstaculizarla.

A FRIEND WHO LIVES A BLOCK AWAY FROM THE HOSPITAL, SAID:
"I WAS BORN IN ELMHURST HOSPITAL. OVERALL MY EXPERIENCES THERE ARE BEYOND POOR. LONG WAITS FOR CHECKUPS, POORLY MAINTAINED FACILITIES, I COULD GO ON."
TEST RESULTS INCONCLUSIVE
"IT'S SPLIT SERVING POC IMMIGRANTS LIKE US, AND INCARCERATED FOLKS. THERE'S NOT MUCH COMPASSION FOR EITHER."
A FORMER CLASSMATE ADDED:
"I WAS BORN THERE TOO! I THINK THE PROBLEM IS GEOGRAPHY—IT'S IN THE MIDDLE OF QUEENS, CLOSE TO A MAJOR SUBWAY STATION, AND THAT MEANS CROWDING. IT'S NOT FUNDED LIKE MANHATTAN HOSPITALS, BUT WHERE ELSE CAN YOU GO?"
7
"THESE ARE ALSO COMMUNITIES OF ESSENTIAL WORKERS, THE MOST LIKELY TO GET COVID. SO WHEN IT CAME, THE HOSPITAL WASN'T READY."

FIG. 8. «Center of Gravity» (2020), Niccolo Pizarro.

Tras esta pequeña introducción, Pizarro mueve su relato a los pasillos del hospital Elmhurst de Queens «asolado por el exceso de pacientes y la falta de equipamiento», que ya contaba con una «dudosa reputación antes de la pandemia».[56] La imagen (FIG. 9) de una mano de tez oscura sobre las sábanas del hospital rodeada de cables simula muchas de las imágenes publicadas por los medios de comunicación de pacientes sin rostro —arrebatados de toda identidad— que acompañaban los reportajes sobre la pandemia. La impersonalidad de la mano que dibuja Pizarro parece reflejar,

[55] Como, por ejemplo, se menciona en Farley, J. H. *et al. Op. cit.*

[56] Pizarro, N. *Op. cit.* Traducción propia.

sin embargo, la identidad del barrio y de todos sus habitantes, pues el tono amarronado de la piel y la ausencia de otras características que reflejen, por ejemplo, su sexo o edad da pie a que prácticamente todos los ciudadanos de Queens —susceptibles de ser atendidos en Elmhurst— se identifiquen con el paciente acostado en la cama. De hecho, Pizarro parece confirmar esta impresión refiriéndose a los «tipos criados en Queens» al cerrar la viñeta (FIG. 9) con un cuadro en el que menciona cómo la situación precaria del Elmhurst viene de tiempo atrás.

THE NEWS CALLED IT THE "EPICENTER OF THE EPICENTER," PLAGUED BY OVERCROWDING AND LACK OF EQUIPMENT. AT ONE POINT, THIRTEEN PATIENTS HAD DIED OF CORONAVIRUS IN ONE DAY.
BUT TO FOLKS RAISED IN QUEENS LIKE MYSELF, ELMHURST HOSPITAL HAD A REPUTATION THAT PRECEDED THE PANDEMIC.

FIG. 9. «Center of Gravity» (2020), Niccolo Pizarro.

Según él, los recortes llevados a cabo en el pasado por el gobernador Andrew Cuomo —quien fue elogiado por su gestión durante la pandemia—llevaron a una significativa reducción en la cobertura sanitaria de los neoyorquinos, sobre todo debido al cierre de varios hospitales en algunos de los barrios más desfavorecidos, lo que afectó en una mayor medida a colectivos especialmente vulnerables como los migrantes en situación irregular.[57] Estos recortes hicieron que Elmhurts se erigiera como hospital de referencia para una población de más de 250.000 habitantes con unas necesidades asistenciales que ya superaban la capacidad para ser atendidas con los recursos disponibles antes de la pandemia, como puede verse reflejado en la viñeta de la FIG. 10 donde el autor dibuja una de las frecuentes escenas a las puertas del hospital durante la pandemia, con grandes colas de gente esperando para testarse. Así, Niccolo Pizarro

[57] *Idem.*

transporta a las páginas de su obra las dificultades y carencias presentes en el sistema sanitario neoyorquino —especialmente en el caso de los hospitales públicos como el Elmhurst, infrafinanciado y con una mayor demanda asistencial de la que es capaz de soportar—, ilustrando de esta forma la importancia del papel primordial de los determinantes sociales y económicos frente a los culturales a la hora de generar o paliar las desigualdades en materia de salud.[58]

ALONG WITH A DISJOINTED PUBLIC HEALTH SYSTEM, ELMHURST SERVES MOST OF WESTERN QUEENS. THE IMMEDIATE NEIGHBORHOODS HAVE A POPULATION OF OVER 250,000.
ELMHURST

FIG. 10. «Center of Gravity» (2020), Niccolo Pizarro.

La presión asistencial derivada de la emergencia sanitaria de la COVID-19 también se ha visto incrementada en España en los últimos dos años. Desde marzo de 2020, hospitales y centros de salud en todo el territorio se han visto desbordados e incluso hoy en día continúan con dificultades para recuperar una actividad asistencial más parecida a la previa a esa fecha. En esos primeros meses, además de la paralización de la asistencia sanitaria no urgente, se tomaron decisiones que reorganizaron el sistema sanitario, en un principio como medida puntual de urgencia para cubrir las carencias en determinados ámbitos; muchos profesionales de Atención Primaria fueron desplazados a hospitales y otros lugares acondicionados como tales.[59] Esta reorganización generó una estructura que se ha mantenido de manera casi constante a lo largo de estos últimos años y convivió, de acuerdo con el Ministerio de Sanidad, a lo largo

[58] Kronenfeld, J. J. *Issues in Health and Health Care Related to Race/Ethnicity, Immigration, Sex and Gender*. Emerald, 2012. p. 9.

[59] Comunidad de Madrid. «Más de un millar de profesionales de Atención Primaria integran la plantilla del Hospital temporal de la Comunidad de Madrid en IFEMA». Comunidad de Madrid, 2020. Disponible en https://www.comunidad.madrid/comunicado/2020/04/07/millar-profesionales-atencion-primaria-integran-plantilla-hospital-temporal-comunidad-madrid-ifema

de 2020 y 2021 con centros que permanecieron cerrados y consultas suspendidas por falta de personal y recursos[60] en prácticamente todo el país. En Madrid, por ejemplo, continuaban cerrados los servicios de urgencias extrahospitalarias o SUAP por desplazamiento de los profesionales de estos a centros de vacunación COVID-19.[61] Por otro lado, ya a nivel propiamente asistencial, la mayor problemática que se ha dado en España ha sido la limitación en el acceso a la asistencia sanitaria, así como un aumento en determinadas necesidades asistenciales como han ilustrado Susanna Martín y Carla Berrocal, en sus contribuciones al recopilatorio *Efectos secundarios: 19 historietas del Covid* (2021).

Carla Berrocal[62] es una ilustradora española, con una gran producción gráfica sobre mujeres y promotora del Colectivo Autoras del Cómic, que en esta ocasión da voz a profesionales de los servicios de Salud Mental en «Lo que no se nombra». Estos profesionales centraron, en un primer momento, su atención en los pacientes críticos y sus familiares, pero pronto necesitaron dar asistencia a sus propios compañeros sanitarios tras los primeros meses de pandemia,[63] como queda reflejado en las siguientes viñetas de la FIG. 11:

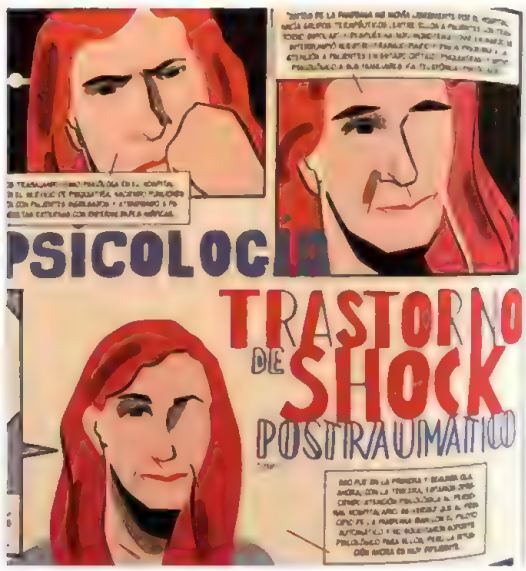

FIG. 11. «Lo que no se nombra» (2021), Carla Berrocal.

[60] Ministerio de Sanidad. *Op. cit.* p. 19.

[61] Noriega, D., Ordaz, A y Santos Viñas, M. «Las urgencias de Atención Primaria cerradas por Ayuso». elDiario.es, 25 de junio de 2022. Disponible en https://www.eldiario.es/madrid/urgencias-atencion-primaria-cerradas-ayuso_1_9114509.html

[62] Para más información sobre la autora se puede consultar su página http://www.carlaberrocal.com/

[63] Berrocal, C. «Lo que no se nombra», en *Efectos secundarios*. Bilbao, Cultura en Vena y Astiberri Ediciones, 2021, pp. 47-51.

En ellas, Berrocal dibuja a una de las sanitarias a las que entrevistó sobre un fondo blanco y negro que hace destacar aún más su rostro ensombrecido y su llamativo cabello—en una disposición que lleva al lector a recordar las reuniones, clases y demás encuentros online que formaron parte de la vida diaria durante el confinamiento. El cansancio y la tensión de su rostro a medio dibujar parecen reafirmar lo que plasman los diálogos en los que se menciona el incremento en la presión asistencial a la que fueron sometidos los centros en los primeros meses de pandemia y que empujaron a muchos profesionales sanitarios a limitar la atención a pacientes incluso en servicios que, aparentemente, nada tienen que ver con una enfermedad infecciosa como la COVID-19. Así, el lector puede percibir la gran carga emocional que estos primeros meses supusieron para los profesionales sanitarios que ejercían en los hospitales y que fueron testigos en primera persona del sufrimiento y la pérdida mientras impotentes trataban de salvar a sus pacientes, también a través del rostro alargado con pocos detalles de la sanitaria ilustrada, cuyos ojos hundidos o parcialmente pintados y la ausencia de sonrisa reflejan su cansancio físico y emocional, agudizado por una importante limitación en el acceso, también, a cuidados de la salud mental.

LOS DUELOS DE ESTA PANDEMIA SON OTRA DE LAS COSAS QUE A LA LARGA MÁS SECUELAS PSICOLÓGICAS VAN A TENER... NO PODER VER EL CUERPO NI HACER UN PROCESO NORMALIZADO DE TRANSICIÓN CON LA MUERTE ESTÁ PROVOCANDO QUE HAYAMOS PASADO DE UN 2% DE DUELOS COMPLICADOS (ES DECIR, QUE DERIVEN EN PROBLEMAS PSICOLÓGICOS) A UN 25% DESPUÉS DE LA PANDEMIA.
ES UNA BARBARIDAD.

FIG. 12. «Lo que no se nombra», Carla Berrocal.

De esta forma, tal y como denuncia la sanitaria en la imagen de la FIG. 12, muchas de las patologías o problemas de salud se han visto —y se verán— incrementados desde el inicio de la emergencia sanitaria de la COVID-19 a consecuencia de unos recursos limitados y una reorganización de los mismos. En este sentido, si bien no existen datos oficiales que lo confirmen, es razonable suponer que aquellas personas con limitados recursos económicos —como es el caso de muchas personas migrantes— encuentren mayores dificultades para acceder a los pocos psicólogos o psiquia-

tras de los Servicios de Atención a la Salud Mental de la sanidad pública, así como para costearse los precios de una consulta privada.

Por su parte, Susanna Martín, autora también española de diversas obras de narrativa gráfica sobre temáticas tan destacadas como la vivencia del cáncer de mama, la migración desde África o la vida en la Franja de Gaza, pone el foco, esta vez, en la vivencia de aquellas mujeres embarazadas y que dieron a luz durante la pandemia en su obra «Cada crisis tiene sus oportunidades», dando voz a otro de los grupos más afectados por la explosión de la misma:

> Y entonces ocurrió. Algunas mujeres embarazadas se conectaron, buscaron, preguntaron por lugares alternativos para tener a sus bebés. Las matronas se organizaron *online* para ayudar a atender a las embarazadas. Y mujeres que ni siquiera se habían planteado un parto en casa consiguieron una matrona en el hogar. Matronas contaron que mujeres que nunca contemplaron un parto natural se dirigieron a las unidades de partos o casas de maternidad dirigidas por matronas.[64]

Como explica Martín aquí, la dificultad a la hora de acudir a los servicios sanitarios, así como el miedo al contagio en los mismos, empujaron a muchas mujeres a buscar ayuda y consejo fuera de los centros, recurriendo en muchos casos a matronas fuera del sistema sanitario público o a la utilización de herramientas para la consulta *online*. Esto ha podido suponer un obstáculo añadido para algunas mujeres que no contaban con los recursos suficientes para acceder a estas alternativas. Entre ellas podrían encontrarse mujeres migrantes con bajos recursos económicos o carentes del apoyo social adecuado. Estas circunstancias han sido reconocidas por el Ministerio de Sanidad en su análisis sobre la vulnerabilidad epidemiológica vinculada a las desigualdades sociales publicado en un documento a finales del año 2020. En este se observa cómo las condiciones de vivienda —hacinamiento, falta de vivienda o de acceso a agua, construcciones inadecuadas, etc.—, de trabajo y transporte, o la falta de recursos económicos para costear productos básicos de alimentación o higiene —incluidas mascarillas o gel hidroalcohólico—, entre otros, han aumentado el riesgo de infección, de sufrir complicaciones o secuelas, o de fallecer por COVID-19 así como una mayor dificultad en el diagnóstico, seguimiento y control de casos y medidas de aislamiento.[65]

Tras observar lo ocurrido en Estados Unidos —donde la presión asistencial y la falta de recursos afectaron de manera más significativa a comunidades de migrantes— cabe deducir que se dio una situación similar en España, especialmente de acuerdo a las conclusiones del Ministerio de Sanidad. Sin embargo, «la ausencia de bases de

[64] Martín, S. «Cada crisis tiene sus oportunidades», en VVAA. *Efectos secundarios*. Bilbao, Cultura en Vena y Astiberri Ediciones, 2021, pp. 115-117.

[65] Ministerio de Sanidad. *Op. cit.*, p. 12.

datos poblacionales que recojan el lugar de origen, lo que impide la identificación del inmigrante»[66] impide conocer con exactitud cómo ha afectado la pandemia a este colectivo en España.

Aun así, se antoja necesario destacar que, en España, a raíz de la pandemia, se han puesto en marcha medidas que han ayudado a salvar algunas de estas barreras antes mencionadas —sobre todo de carácter administrativo—, que podían impedir el acceso a la asistencia sanitaria de determinados colectivos como los migrantes. Como se recoge por parte del Ministerio de Sanidad:

> Algunas CCAA han aprobado normativa en este sentido haciendo efectiva la cobertura sanitaria universal a toda la población independientemente de la situación administrativa, cuya vigencia iba ligada al Estado de Alarma, o se ha facilitado un número identificativo a aquellas personas del sector hortofrutícola para garantizar su acceso o seguimiento.[67]

Estas medidas, junto con otras ya presentes previamente gracias al R. D. 7/2018, han podido marcar diferencias con el país norteamericano en cuanto a sortear las desigualdades en el acceso y consumo de recursos sanitarios de estos y otros grupos, a pesar de encontrarse bajo el amparo de legislaciones muy similares.

Conclusión

El presente trabajo pretendía explorar las desigualdades en cuanto al acceso a los sistemas y recursos sanitarios para colectivos en situación de especial vulnerabilidad, principalmente las personas migrantes, en dos países occidentales con modelos sanitarios aparentemente opuestos, Estados Unidos y España, y cómo estas se han visto afectadas por la crisis sanitaria derivada de la pandemia de la COVID-19. Para ello, se seleccionaron una serie de relatos gráficos por el gran poder de difusión de este formato, que combina el elemento visual de las ilustraciones con la palabra escrita para llegar a un público más diverso, así como el fuerte y tradicional vínculo de estos textos con la denuncia y defensa en materia de derechos humanos, con una creciente atención al derecho a la salud —y todo lo que lo rodea— gracias al ya no tan reciente ascenso de la Medicina Gráfica.

De los textos analizados se puede deducir el desafío que ha supuesto la pandemia de la COVID-19 para los sistemas de salud en general, con unos recursos ya de por si muy limitados antes de esta, pero también como estos obstáculos han afectado a determinados colectivos minoritarios por delante de otros. Esta circunstancia ha sido especialmente significativa en EE. UU. donde el racismo sistémico, unas condiciones

[66] Hernando Arizaleta, L. *et al. Op. cit.*, p. 213.

[67] Ministerio de Sanidad. *Op. cit.*, p. 19.

de vida que contribuyen a la transmisión del virus, y una muy reducida cartera de recursos sanitarios a disposición de determinados colectivos —por recortes en centros específicos o reducida tasa de visitas a los centros—, ha dejado mucho más expuesto al virus al colectivo migrante. En España, esta limitación de recursos se ha podido observar en todo el territorio y afectando a todos los centros, servicios y especialidades médicas, tal y como reflejan los relatos analizados, probablemente debido a una legislación sanitaria que regulaba el acceso a la asistencia sanitaria de manera prácticamente universal. Sin embargo, las condiciones de vida o el nivel socioeconómico de colectivos como el migrante puede haber ejercido también de obstáculo para recibir atención sanitaria como reconoce el propio Ministerio de Sanidad.

Los textos analizados reflejan, de esta forma, las desigualdades que sufren los migrantes en su búsqueda del grado máximo de salud con respecto a otros grupos, así como el gran poder de la narrativa gráfica gracias a su empleo como herramienta de denuncia de dichas desigualdades y la defensa de los derechos humanos, incluido el derecho a la salud que tanta importancia ha ganado para los seres humanos en los últimos dos años.

Bibliografía

Anta, J., Salcedo, J. y Otsmane-Elhaou, H. «Between Two Worlds», en Boileau, K. y johnson, R. (eds.). *Covid Chronicles: A Comics Anthology*. Pennsylvania State University Press/Graphic Mundi, 2021.

Berrocal, C. «Lo que no se nombra», en VVAA. *Efectos secundarios*. Bilbao, Cultura en Vena y Astiberri Ediciones, 2021, pp. 47-51.

Castañeda, H. «Stratification by Immigration Status: Contradictory Exclusion and Inclusion after Health Care Reform», en Mulligan, J. M. y Castañeda, H. (eds.). *Unequal Coverage: The Experience of Health Care Reform in the United States*. New York University Press, 2018.

Centers for Disease Control and Prevention (CDC). «Covid Data Tracker». CDC. Disponible en https://covid.cdc.gov/covid-data-tracker/#demographicsovertime

Comunidad de Madrid. «Más de un millar de profesionales de Atención Primaria integran la plantilla del Hospital temporal de la Comunidad de Madrid en IFEMA». Comunidad de Madrid, 2020. Disponible en https://www.comunidad.madrid/comunicado/2020/04/07/millar-profesionales-atencion-primaria-integran-plantilla-hospital-temporal-comunidad-madrid-ifema

Farley, J. H. *et al.* «Promoting Health Equity in the Era of COVID-19», en *Gynecologic Oncology*, vol. 158, n.º 1 (2020), pp. 25–31.

Fernández Ruiz, S. *et al. Salud, pandemia y sistema sanitario*. Foca, 2021.

Gil Fernández, M. J., y Ramiro Avilés, M. A. «Derechos humanos y comics: Un matrimonio est-éticamente bien avenido», en *Revista Derecho del Estado*, vol. 32, n.º 32 (2014), pp. 243–280.

Green, M. J., y Myers, K. R. «Graphic Medicine: Use of Comics in Medical Education and Patient Care», en *BMJ*, vol. 340 (2010), pp. 574–577.

Guerra-Zúñiga, M. y Segovia-Chamorro, J. «Uso de cómics para la formación médica en contenidos de migraciones internacionales y salud», en *FEM*, vol. 23, n.º 4 (2020), pp. 199–203.

Hernando Arizaleta, L. *et al.* «Impacto de la inmigración sobre la asistencia hospitalaria: Frecuentación, casuística y repercusión económica», en *Gaceta Sanitaria*, vol. 23, n.º 3 (2009), pp. 208–215.

Kronenfeld, J. J. *Issues in Health and Health Care Related to Race/Ethnicity, Immigration, Ses and Gender*. Emerald, 2012.

Lalanda, M. *Con-Ciencia Médica: #Comics, #Sanidad, #ética*. LID, 2016.

—«Qué es Medicina Gráfica». *Medicina Gráfica*. Disponible en https://medicina-grafica.wordpress.com/que-es-medicina-grafica/

Ley 14/1986 *General De Sanidad*. 19 de abril de 1986. Disponible en https://www.boe.es/eli/es/l/1986/04/25/14/dof/spa/pdf

Martín, S. «Cada crisis tiene sus oportunidades», en VVAA. *Efectos secundarios*. Bilbao, editado Cultura en Vena y Astiberri Ediciones, 2021, pp. 115-117.

Ministerio de Sanidad. *Equidad en Salud y COVID-19: Análisis y propuestas para abordar la vulnerabilidad epidemiológica vinculada a las desigualdades sociales*. Ministerio de Sanidad, 2020, p. 20. Disponible en https://www.sanidad.gob.es/profesionales/saludPublica/ccayes/alertasActual/nCov/documentos/COVID19_Equidad_en_salud_y_COVID-19.pdf

Montoya, R. «Web Exclusives. Annals Graphic Medicine: Sign Out», en *Annals of Internal Medicine*, vol. 163, n.º 7 (2015), pp. 141–145.

Mulligan, J. M. y Castañeda, H. (eds.). *Unequal Coverage: The Experience of Health Care Reform in the United States*. New York University Press, 2018.

Nayar, P. K. *The Human Rights Graphic Novel: Drawing It Just Right*. Routledge, 2021.

Noriega, D., Ordaz, A y Santos Viñas, M. «Las urgencias de Atención Primaria cerradas por Ayuso». elDiario.es, 25 de junio de 2022. Disponible en https://www.eldiario.es/madrid/urgencias-atencion-primaria-cerradas-ayuso_1_9114509.html

Organización Mundial de la Salud. *Documentos Básicos*. 12a. ed., con las modificaciones aprobadas por la 14.ª Asamblea Mundial de la Salud (febrero de 1961) y por el Consejo Ejecutivo en su 28.ª reunión (mayo-junio de 1961). OMS, 1961. Disponible en https://apps.who.int/gb/bd/PDF/bd48/basic-documents-48th-edition-sp.pdf?ua=1#page=7

—«Salud y derechos humanos». *Organización Mundial de la Salud*, 2017. Disponible en https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/human-rights-and-health

—*Veinticinco preguntas y respuestas sobre salud y derechos humanos*. Organización Mundial De La Salud, 2002.

Pizarro, N. «Center of Gravity». *Pandemic Issue. The Nib*, 2022.

Real Decreto 7/2018. *Sobre el acceso universal al Sistema Nacional de Salud*. 27 de julio de 2018. Disponible en https://www.boe.es/boe/dias/2018/07/30/pdfs/BOE-A-2018-10752.pdf

Rhodes, S. D. *et al.* «The Impact of Local Immigration Enforcement Policies on the Health of Immigrant Hispanics/Latinos in the United States», en *American Journal of Public Health,* vol. 105, n.º 2 (2015), pp. 329–337.

Sabariegos Jareño, R. «Le receto un cómic: la salud de hierro de la Medicina Gráfica», en *The Conversation*. 16 de noviembre de 2020. Disponible en https://theconversation.com/le-receto-un-comic-la-salud-de-hierro-de-la-medicina-grafica-149639

Serrano, N. L. (ed). *Immigrants and Comics: Graphic Spaces of Remembrance, Transaction, and Mimesis*. Routledge, 2021.

Sethurathinam, P. «Visual Analysis of the Challenges of Care Giving in Graphic Pathographies», en *International Journal of Communication and Health,* n.º 13 (2018), pp. 62-68.

Sohini, K. «Pandemic Precarities: An Account from the Intersection of Two Worlds», en Boileau, K. y johnson, R. (eds.). *Covid Chronicles: A Comics Anthology.* Pennsylvania State University Press/Graphic Mundi, 2021.

Suess, A. *et al.* «El derecho de acceso sanitario en el contexto del Real Decreto-Ley 16/2012: La perspectiva de organizaciones de la sociedad civil y asociaciones profesionales», en *Gaceta Sanitaria*, vol. 28, n.º 6 (2014), pp. 461–469.

Velasco, C. *et al.* «Percepciones de un grupo de inmigrantes sobre el Sistema Nacional de Salud y sus servicios», en *Atención Primaria*, vol. 48, n.º 3 (2016), pp. 149–158.

Ward, N. S. *et al.* «Perceived effects of attending physician workload in academic medical intensive care units: A national survey of training program directors», en *Critical Care Medicine*, vol. 40, n.º 2 (2012), pp. 400–405.

Williams, I. *et al. Graphic Medicine Manifesto*. Penn State University Press, 2020.

Yo, Doctor. *El club de las batas blancas: Crónicas de urgencias*. Barcelona, Plan B, 2019.

Recepción de la narrativa gráfica contemporánea en el mercado editorial estadounidense: ¿Qué fue de la «fiebre española»?

Reception of Contemporary Graphic Narrative in the US Publishing Market: What Happened to the "Spanish Fever"?

María Porras Sánchez

Universidad Complutense de Madrid

María Porras Sánchez es profesora ayudante doctora en el Departamento de Estudios Ingleses de la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación son las literaturas poscoloniales y transnacionales, las narrativas gráficas y la traducción, con especial interés por temas como la precariedad, la migración y la alteridad. Ha coeditado, con E. Sánchez-Pardo y R. Burillo, *Women Poets and Myth in the 20th and 21st Centuries: On Sappho's Website* (Cambridge Scholars, 2018) y, con Gerardo Vilches, *Precarious Youth in Contemporary Graphic Narratives: Young Lives in Crisis* (Routledge, 2022). Compagina su labor docente e investigadora con su trabajo como traductora literaria, y tiene en su haber más de una treintena de títulos entre novela, ensayo, libro juvenil e ilustrado.

Fecha de recepción: 26 de octubre de 2022

Fecha de aceptación definitiva: 28 diciembre de 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.19.2043

Resumen

Este artículo analiza la recepción de la antología *Spanish Fever: Stories by the New Spanish Cartoonists* (Fantagraphics, 2016) en Estados Unidos a través de las críticas especializadas y de lectores, los premios recibidos y la trayectoria posterior de los treinta autores y autoras españoles que participaron en ella. También sitúa la obra en el contexto histórico-cultural de intercambios entre creadores, industrias y tradiciones tebeísticas entre Estados Unidos y España, reflexionando sobre el carácter migrante del medio del cómic, potenciado por la globalización.

Palabras clave: cómics transculturales, cómics transnacionales, globalización, migración, recepción de cómics, traducción de cómics

Abstract

This article analyzes the reception of the anthology *Spanish Fever: Stories by the New Spanish Cartoonists* (Fantagraphics, 2016) in United States by focusing on reviews made by comics specialists and readers, awards received and the ulterior career of the thirty Spanish authors included in the volume. It also situates the anthology in a historic and cultural context marked by exchanges between creators, industries and comics traditions between United States and Spain, and reflects about the migrant character of the medium, fostered by globalization.

Keywords: comics translation, globalization, migration, reception of comics, transcultural comics, transnational comics

Cita bibliográfica

Porras Sánchez, M. « Recepción de la narrativa gráfica contemporánea en el mercado editorial estadounidense: ¿Qué fue de la "fiebre española"?», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 19 (2022), pp. 102-127.

Introducción

Desde sus orígenes como medio de comunicación de masas y hasta sus recientes derivas artísticas y autorales en las últimas décadas, el cómic ha sido un medio que trasciende las fronteras nacionales, se extiende más allá de estas y se alimenta del contacto continuo entre creadores, industrias y tradiciones tebeísticas, en un ir y venir de influencias cruzadas. Podríamos definir así el cómic como un medio migrante, construido colectivamente a través de una continua circulación, con solapamientos y superposiciones de convenciones, géneros, temáticas y motivos narrativos. Beaty y Hatfield señalan que esta ausencia de fronteras es lo que posibilita que el cómic sea un medio artístico común reconocible a nivel global, que celebra el cruce de influencias y que bebe de múltiples focos culturales.[1] Por su parte, Williams y Lyons destacan el marcado potencial transnacional y transcultural del medio que permite, facilita e incluso alienta a derribar las limitaciones que imponen los conceptos de nación, cultura y lenguaje.[2] Tanto Kaindl como Beaty y Hatfield señalan que el mercado del cómic a nivel global es un mercado de traducción,[3] gracias al cual los lectores, independientemente de su localización, han estado históricamente expuestos a narrativas gráficas de distintas tradiciones y a culturas diversas.[4] No en vano, como recuerda Trabado, el desarrollo y la evolución narrativa del cómic guarda relación con la creación de espacios comunes, «con la creación de una gramática basada en la creación de "fórmulas" que cristalizaban esquemas narrativos repetibles y reconocibles bajo los cuales el autor y el lector formalizaban un contrato».[5]

Este artículo analiza un pequeño segmento de estas transacciones transculturales centrándose en la recepción de la narrativa gráfica contemporánea española en Estados Unidos a través de un ejemplo paradigmático: la antología *Spanish Fever: Stories by the New Spanish Cartoonists*, que la editorial Fantagraphics publicó en 2016. Escojo esta obra porque reunió a una treintena de autores y autoras españoles de distintas generaciones y con carreras profesionales e intereses creativos muy diversos, para examinar

[1] Beaty, B. y Hatfield, C. (eds.). *Comic Studies: A Guidebook*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2020, p. 4.

[2] Williams, P. y Lyons, J. (eds.). *The Rise of the American Comics Artist: Creators and Contexts*. Jackson, University Press of Mississippi, 2010, p. 5.

[3] Kaindl, K. «Comics in Translation», en *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, 2010, pp. 36-40, p. 36.

[4] Beaty, B. y Hatfield, C. *Op. cit.* p. 4.

[5] Trabado, J. M. «Del quiosco al museo o cómo nace la conciencia de autor», en Trabado, J. M. (coord.), *Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018)*, León, Universidad de León (Grafikalismos), 2019, p. 11.

cómo fueron recibidos en Estados Unidos a través de sus trabajos en esta antología y cómo fue su trayectoria profesional y recepción posterior en este país. El propósito no es otro que contextualizar e ilustrar un capítulo en la rica historia de intercambios de creadores, géneros, motivos, formatos y códigos narrativos que ha existido entre Estados Unidos y España. Para ello, se expone un breve recorrido histórico-cultural de los vínculos entre el cómic de Estados Unidos y de España, se analiza el contexto de publicación y los contenidos de *Spanish Fever* y su recepción en Estados Unidos a través de las críticas en medios y foros especializados y de los premios en el sector, así como un repaso a la trayectoria posterior de los autores y autoras que participaron en esta antología, hasta la actualidad.

Los vínculos histórico-culturales entre Estados Unidos y España a través del cómic

Los vínculos histórico-culturales entre Estados Unidos y España en materia de cómic son múltiples en ambas direcciones y nos hablan de una historia de intercambios mediados, en su mayoría a través de traducciones. Si nos detenemos a reflexionar sobre la capacidad de Estados Unidos para exportar productos culturales surgidos de los medios de masas, no extraña la tremenda influencia de las narrativas gráficas estadounidenses en Europa: Jeremy Dauber apunta que, entre las décadas de 1930 y 1990, los cómics estadounidenses dominaron el mercado mundial, ya fueran tiras de prensa, cómics de Disney o de algunos superhéroes.[6] En España, la influencia de los cómics estadounidenses se remonta a principios de siglo xx, donde la revista *Los Sucesos* (1904-1911) publicaba con carácter semanal una página de la serie *Buster Brown*, de Richard F. Outcault —domesticada para el público español como «Juanito y su perro»— y, con menor frecuencia, *The Katzenjammer Kids*, de Rudolph Dirks y *And her name was Maud!*, de Frederick Burr Opper.[7] Se trata de un hecho común en el cómic de principios del xx en los distintos mercados europeos según el cual estos productos culturales se adecuaban y se customizaban para adecuarse al mercado local, un fenómeno que Eva van de Wiele ha definido como glocalización.[8] En la década de 1930, mientras surgía el *comic-book* en Estados Unidos, «en Europa lo que triunfaba eran las revistas de cómic para niños».[9] En ellas proliferaron las tiras de Disney, tras la adquisición de los derechos para Europa de este material por parte de agencia Opera Mundi

[6] Dauber, J. *American Comics: A History*. Nueva York, W.W. Norton & Company, 2021, p. 362.

[7] Martín, A. «La historieta española de 1900 a 1951», en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, n.º CLXXXVII 2EXTRA (2011), pp. 63-128, doi:10.3989/arbor.2011.2extran2114, p. 64.

[8] Van der Wiele, E. «Domesticating and Glocalising the Dreamy: McCay's Little Nemo and its sequels in early Italian *Corriere dei Piccoli* (1909-1914)», en *INTERFACES*, n.º 46 (2021), pp. 1-21. https://doi.org/10.4000/interfaces.3405

[9] Vilches, G. *Breve historia del cómic*. Madrid, Nowtilus, 2014, p. 44.

en 1929, junto a otros cómics de aventuras.[10] Durante los años cuarenta, en plena posguerra, cuando el régimen franquista soportaba el aislamiento internacional, fue frecuente «la copia desmedida de modelos de historieta extranjeros, sobre todo en la aventura, copiando directamente obras estadounidenses de gran éxito (por ejemplo, las historietas de *The Spirit*, *Captain Marvel* o *Batman*)».[11] Durante el tardofranquismo, los cómics de Marvel llegaron a España de la mano de la editorial barcelonesa Vértice (1963-1981), que introdujo a personajes novedosos en España, como *Spider-Man*, *Los 4 Fantásticos*, *Los Vengadores* o *X-Men*. Aunque Vértice no siempre respetaba el número ni la disposición de las páginas, las mutilaba con frecuencia y editaba en blanco y negro los originales en color,[12] fue responsable de introducir a toda una generación al cómic de superhéroes, además de aportar una creatividad propia a partir de la inclusión de portadas originales. A partir de los años 1980 la editorial Cómics Forum tomaría el relevo en la edición de cómic de superhéroes estadounidense, que reproduciría el formato de *comic-book* y que, a diferencia de ediciones Vértice, buscaría la máxima fidelidad al producto original.[13]

La circulación de estos productos culturales originarios de Estados Unidos traducidos conllevaba la trasmisión de distintos géneros, temáticas y códigos narrativos que influyeron en otras tradiciones nacionales.[14] Un ejemplo de código narrativo casi ubicuo en el cómic contemporáneo, el globo o bocadillo, podría haberse importado al cómic español de principios de siglo xx en las primeras publicaciones de *Buster Brown* antes mencionadas.[15] En cuanto a géneros, advertimos que, a mediados de siglo, en España se publican historietas del oeste, terror o ciencia-ficción de factura nacional, siguiendo los modelos estadounidenses.[16] La influencia incluso alcanza el formato, con la creación de *comic-books* de factura española en la década de 1990, inspirados en el formato del cómic de superhéroes estadounidense, con

[10] Loranca de Castro, M. P. «España y la Guerra Fría cultural: La influencia estadounidense en el cómic durante el franquismo», en Bengoechea E. *et al.* (eds.), *Relaciones en conflicto: Nuevas perspectivas sobre relaciones internacionales desde la historia*. Universitat de València, Asociación de Historia Contemporánea, 2015, pp. 112-115, p. 112. Véase también Barrero, M. «Transformaciones del cómic en España en el siglo xxi», en Scarsella A. *et al.* (eds.), *Historieta o Cómic Biografía de la narración gráfica en España*. Venecia, Edizioni Ca'Foscari, 2017, pp. 55-76, pp. 56-58.

[11] Barrero, M. *Op. cit.* p. 57.

[12] Moliné, A. *Cuando Daredevil se llamaba Dan Defensor*. Madrid, Diábolo Ediciones, 2020.

[13] Gracia Lana, J. A. *El cómic español de la democracia: La influencia de la historieta en la cultura contemporánea*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022, pp. 65-66.

[14] Zanettin, F. «Comics», en Baker, M. y Saldanha, G. (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres y Nueva York, Routledge, 2009, pp. 37-40.

[15] Martín, A. *Op. Cit.* p. 64.

[16] Alary, V. «La historieta española en Europa y en el mundo», en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, n.º CLXXXVII 2EXTRA (2011), pp. 239-253. Disponible en doi:10.3989/arbor.2011.2extran2121, p. 243.

la creación de la editorial Camaleón o la línea Brut Comix de La Cúpula. Como señala Gracia Lana, se trató de un fenómeno efímero que se agotó a principios de los 2000, pero permitió «editar a autores que, de otra manera, no se podrían haber dado a conocer en un contexto con pocas plataformas de publicación y se planteó como un formato relativamente económico».[17] Williams y Lyons nos recuerdan que estos desplazamientos del cómic estadounidense se inscriben en un contexto transnacional a través de la transacción de textos, creadores y capital, una transacción que, además de trascender las fronteras nacionales, también genera tensiones productivas.[18] Como referiré en las siguientes páginas, la influencia del fenómeno de la novela gráfica iniciado con la publicación de *Maus*, de Art Spiegelman, causaría un impacto similar en las nuevas generaciones de lectores y creadores españoles a principios de los 2000.

No obstante, la influencia inversa, España-Estados Unidos, es mucho menos evidente. Se constata que, hasta finales del siglo xx, el mercado estadounidense fue poco receptivo a publicar obras originalmente publicadas en otros países.[19] Beaty observa un cambio en esta dinámica promovido por algunas editoriales independientes estadounidenses encargadas de diseminar el cómic europeo a partir de la década de 1980:

> Translations of European comics remained limited to a small handful of American publishers in the 1980s (Catalan Communications) and 1990s (NBM, Fantagraphics) until the twenty-first century, when the simultaneous flowering of the small-press revolution in the United States and across Europe meant that shared aesthetic sensibilities fostered a greater level of international cooperation and translation.[20]

Es en ese cambio de paradigma que se inscribe *Spanish Fever*, a cargo de la editorial Fantagraphics, con un interés renovado por explorar el talento de creadores y creadoras españolas en un momento de expansión mundial del fenómeno de la novela gráfica.

---

[17] Gracia Lana, J. A. *Op. Cit.*, p. 69.

[18] Williams, P. y Lyons, J. *Op. Cit.*, p. xiii. «[t]here are good reasons to understand North American comics in a transnational context: the institutional transaction of texts, creators, and capital across national borders has contributed to observable productive tensions in the comic texts themselves».

[19] Curiosamente, la obra de uno de los pioneros del cómic moderno, el suizo Rodolphe Töpffer (1799-1846), cuya influencia en el cómic estadounidense primitivo es innegable, llegó a Estados Unidos en forma de traducciones pirata: «Töpffer's works were rather quickly translated into a number of different languages, including English. One of the English translations, perhaps a pirated copy of a British edition, made its way to America in the early 1840s as *The Adventures of Obadiah Oldbuck*» (Duncan, R. y Smith, M. J. *The Power of Comics: History, Form and Culture.* Londres, Bloomsbury, 2009, p. 25). Véase también Dauber, J. *Op. cit.*, pp. 9-10.

[20] Beaty, B. «European Traditions», en Hartfield, C. y Beaty, B. (eds.), *Comics Studies: A Guidebook.* New Brunswick, Rutgers Unversity Press, 2020, pp. 53-65.

Además de cómics y motivos narrativos migrantes, también es frecuente la migración de autores españoles, especialmente a partir de la década de 1940. Como destaca Viviane Alary, «[a]l igual que existe una literatura del exilio, existe también una historieta del exilio como consecuencia de la guerra civil y de la dictadura», que generó una diáspora en Francia, Argentina, México, Venezuela o Estados Unidos.[21] Alary menciona también la importancia del exilio interior en el desarrollo del cómic de posguerra y de la reputación internacional de algunos creadores, como Emilio Freixas (1889-1976), quien recibió premios al mejor dibujante en la National Cartoonist Society de Nueva York en 1947[22] y en el Congreso Internacional de Cómics de Nueva York en 1952 por sus trabajos en España.

También hallamos casos de autores reconocidos en Estados Unidos de raíces españolas, como Spain Rodríguez (1940-2012), de padre español y madre italiana, un autor fundamental para entender el *comix underground* entre 1960 y 2000, o Sergio Aragonés (n. 1937), de padres levantinos exiliados a México. La figura de Aragonés ejemplifica bien el carácter transfronterizo del cómic: tras formarse en México leyendo revistas españolas como *TBO*, empezó a trabajar de adolescente para revistas humorísticas mexicanas como *JaJa* o *Mañana* para recalar después en Estados Unidos —«When I felt ready for the international market and decided to go to New York»[23]—, donde su nombre queda vinculado a las historietas de los márgenes en la revista satírica *MAD* desde 1963 y a personajes tan conocidos como Groo the Wanderer (Groo el errante). Aragonés tuvo un papel activista, si bien menos conocido, publicando caricaturas antifranquistas entre 1963 y 1965 en el periódico neoyorkino del exilio *España Libre* (1939-1977).[24]

La circulación de creaciones de factura española se dio con más frecuencia que la diáspora de autores españoles en Estados Unidos, y se debió al fenómeno del mercado de agencias de autores, que comenzó en los años 50 y tuvo su máximo exponente en los 70. Estas agencias hacían de intermediarias entre autores españoles y editoriales foráneas, sobre todo francesas, británicas y, hacia 1970, también estadounidenses. Este fenómeno influyó a toda una generación de autores y autoras que, como señala

[21] Es el caso, por mencionar algunos autores, de Salvador Bartolozzi (1881-1950), exiliado en Francia y después México; Carlos Freixas (1923-2003), exiliado en Argentina a finales de los 40 y principios de los 50; Àngel Puigmiquel Lis (1922-2009), Alfons Figueras (1922-2009), Arturo Moreno (1909-1993) y Joaquín de Haro (?-1973) en Venezuela; José Cabrero Arnal (1909-1982) o Julio Ribera (1927-2018) en Francia; Víctor de la Fuente (1927-2010), que emigró en la posguerra a Chile y Estados Unidos, aunque continuó colaborando para revistas españolas, y más tarde emigró a Francia. Para más información, véase Alary, V. *Op. cit.*, p. 240.

[22] Alary, V. *Op. cit.*

[23] Citado en Feu, M. «Interview with Sergio Aragonés, The Mad Pantomine Artist», en *Cuadernos de Aldeeu* n.º 31 (Primavera 2017), pp. 96-111, p. 98.

[24] Véase, para más información, Feu, M. «Sergio Aragonés "Marginalizes" Francoism in The Exile Newspaper España Libre (New York City)», en *Camino Real* n.º 7.10 (2015), pp. 127-144.

Gerardo Vilches «entraban así en contacto con un concepto de la historieta muy diferente al que conocían en España, más adulto, y con una factura realista mucho más cuidada».[25] Como ejemplos de este intercambio bidireccional cultural y económico, encontramos artistas españoles como Esteban Maroto, Manuel San Julián, Víctor de la Fuente, José María Beá o Pepe González, que trabajaron en la década de 1970 a través de la agencia Selecciones Ilustradas de Josep Toutain para la editorial estadounidense Warren, conocida por cabeceras de terror como *Creepy*, *Eerie* o *Vampirella*. A pesar de su relevancia y del reconocimiento a algunos de estos autores en forma de premios en Estados Unidos,[26] este fenómeno tuvo también un lado oscuro a causa de la precariedad y de la falta de visibilización: «La aventura agencial dejó grandes nombres, pero detrás de estos nombres reconocidos al nivel internacional, multitud de buenos dibujantes pasaron desapercibidos. Destajista de la industria, el historietista no tenía la posibilidad de controlar y hacer respetar sus derechos de autor».[27]

Sin embargo, en las últimas décadas detectamos cambios tanto en la recepción del cómic español como en el modelo de trabajo de autores españoles en Estados Unidos que coincide con el auge de la globalización. Como señalara Fredric Jameson, la globalización es una característica fundamental de la fase multinacional del capitalismo que define la posmodernidad.[28] Y en la globalización, la cultura estadounidense impera y resuena en todos los rincones del globo. Sin caer en el pesimismo de la Escuela de Fráncfort, que prevenía de los peligros de la americanización y la estandarización de la cultura mundial, me alineo con los postulados de Jameson cuando argumenta que la globalización es, ante todo, un concepto comunicacional que enmascara a la vez que trasmite significados culturales y económicos.[29] En este contexto las narrativas gráficas se inscriben, como señalan Stein, Denson y Meyer, en las dinámicas transnacionales que se generan en las intersecciones de culturas.[30] Así, el cómic como

[25] Vilches, G. *Op. cit.*, p. 133. Viviane Alary vincula el fenómeno de las agencias con la falta de oportunidades en el Franquismo: «En la España dictatorial del desarrollo económico, la rigidez del mercado nacional y la falta de perspectivas confirman la atracción por el mercado internacional (Francia, Italia, Inglaterra, Estados Unidos...). Es un momento de intensa actividad profesional con la llegada de una nueva generación que se da cuenta, como es el caso del dibujante José Toutain, fundador de la agencia Selecciones Ilustradas, del interés en mirar hacia fuera. Este movimiento concierne tanto a dibujantes como a guionistas, entintadores, coloristas o ilustradores de portadas y todo tipo de géneros: Oeste, ciencia ficción, historias románticas, género bélico, terror» (Alary, V. *Op. cit.*, p. 243).

[26] Esteban Maroto ganó el Foreign Award de la Academy of Comic Book Arts en 1971 y dos años más tarde fueron premiados Manuel San Julián, Víctor de la Fuente, Luis García y José María Beà. Pepe González ganó sendos premios en 1971 y en 1976 (Alary, V. *Op. cit.*, p. 244).

[27] Alary, V. *Op. cit.*, p. 242.

[28] Jameson, F. «Notes on Globalization as a Philosophical Issue», en Jameson, F. y Miyoshi, M. (eds.). *The cultures of globalization*, Durham, Duke University Press, 1998, pp. 54-78, p. 54.

[29] *Ibid.*, p. 55.

[30] Stein, D., Denson, S. y Meyer, C. (eds.). *Transnational Perspectives on Graphic Narratives: Comics at the Crossroads*. Londres, Bloomsbury, 2013, p. 2.

medio de comunicación de masas interpela a unas masas transnacionales, no circunscritas a una nación concreta.

Más recientemente, el aterrizaje de Salvador Larroca, Carlos Pacheco o Pascual Ferry a cabeceras de Marvel o DC Comics en la década de 1990, dibujantes hoy consolidados en el mercado estadounidense, contribuyó a renovar el cómic de superhéroes, empeñado en imitar el estilo de compañías como Image.[31] En las dos últimas décadas otros dibujantes como David Aja, Marcos Martín o Javier Pulido han seguido sus pasos, a los que se suman otros jóvenes talentos, como los del programa Marvel's Stormbreakers de 2020: en su selección de artistas con más proyección de la compañía, se incluyó a cuatro nombres españoles de un total de ocho: Carmen Carnero (*Hellions, Miles Morales: Spider-Man*), Natacha Bustos (*Moon Girl and Devil Dinosaur*), Iban Coello (*Venom*) y Juann Cabal (*Guardians of the Galaxy*).[32]

Lo llamativo es que estos creadores y creadoras no están afincados en Estados Unidos, sino que, como los miembros de la «generación Warren» española, producen de manera deslocalizada para el mercado estadounidense. Pero, a diferencia de lo que ocurría con los cómics de Warren en los 70, Marvel o DC exportan contenidos al mundo entero. Obviamente, sin las revoluciones tecnológicas fruto de la globalización, esta cadena de vínculos culturales y económicos trasnacionales no habría podido desarrollarse. Como Jameson nos recuerda, «The communicational development today is no longer one of "enlightenment" in all its connotations, but rather of new technologies».[33]

Debemos tener en cuenta que estos creadores trabajan dentro del modelo productivo industrial que caracteriza a las grandes editoriales estadounidenses, donde los contenidos se producen en una cadena de montaje donde no hay espacio para desarrollar materiales propios o instaurar una visión de autor. Los dibujantes españoles ilustran el guion, que incluye las descripciones de lo que sucede en cada página y los diálogos, y solo pueden imprimir su estilo a través de ciertos detalles gráficos o de su expresividad dibujando personajes y espacios.[34] Su trabajo, a menudo realizado en condiciones precarias a causa de la contratación en origen, forma parte de los circuitos transnacionales de imágenes y narrativas que configuran la cultura contemporánea global.

[31] Vilches, G. *Op. cit.*, p. 226.

[32] Marvel's Stormbreakers sucedía a Marvel Young Guns, un programa que, desde 2004, seleccionaba los jóvenes talentos más prometedores. No faltaban dibujantes españoles en sus ediciones de 2018 con Javier Garrón (*Ant-Man and the Wasp)* y Pepe Larraz (*Avengers*) y 2009, con Rafa Sandoval (*Avengers*) y Daniel Acuña (*The Eternals*).

[33] Jameson, F. *Op. cit.*, p. 56.

[34] No se debe confundir este procedimiento propio de las últimas décadas con el llamado Método Marvel, empleado por los legendarios Stan Lee, Steve Ditko y Jack Kirby, que dejaba la composición de la página a los artistas, que trabajaban con tramas más generales, debatidas con el guionista. Para una descripción detallada del proceso véase, entre otros: Duncan, R. y Smith, M. J. *Op. cit.*, pp. 114-115; Dauber, J. *Op. cit.*, pp. 290-291.

No obstante, en este artículo deseo centrarme en un grupo de creadores y creadoras distinto, figuras que realizan cómic de autor y que se han dado a conocer en Estados Unidos fundamentalmente a través de sus traducciones al inglés. Esta es una de las diferencias entre trabajar para publicaciones periódicas y hacer cómic de autor, pues estos últimos ejercen el control creativo sobre sus obras, en lugar de recibir el encargo de un editor que fragmenta y distribuye el trabajo entre diversos especialistas.[35]

El nuevo panorama del cómic de autor español en el exterior: la publicación y la recepción de *Spanish Fever*

Algunos de los nombres del cómic de autor español contemporáneo también dan cuenta de las migraciones del cómic a través de la publicación de sus obras traducidas para el mercado estadounidense. Me refiero a figuras como Paco Roca, David Rubín, Javier Olivares, Santiago García o Alfonso Zapico, autores que han ganado notoriedad en España antes de publicar en Estados Unidos, cuyas obras se inscriben en una corriente global iniciada con el nuevo siglo y que afianza el cómic adulto en distintas tradiciones tebeísticas, ya sea la estadounidense, la BD francesa, el *fumetto* italiano o el cómic español: la novela gráfica. Empleo esta etiqueta, no exenta de polémicas, en la misma línea que Santiago García, que la usa para identificar el cómic de autor contemporáneo.[36] Según García:

> "novela gráfica" es solo un término convencional que, como suele ocurrir, puede llamar a engaño, pues no hay que entender que con el mismo nos referimos a un cómic con características formales o narrativas de novela literaria, ni tampoco a un formato determinado, sino, sencillamente, a un tipo de cómic adulto moderno que reclama lecturas y actitudes distintas del cómic de consumo tradicional.[37]

Para ilustrar ese cambio de paradigma he decidido centrarme en una antología de esta nueva narrativa gráfica que la editorial Astiberri publicó originalmente hace una década: *Panorama: La novela gráfica española hoy* (2013). Poco después, Astiberri, referente edito-

[35] Duncan, R. y Smith, M. J. *Op. cit.*, p. 88.

[36] Otros autores como Paul Gravett asumen que la novela gráfica es cualquier historia larga contada en formato cómic. Véase Gravett, P. *Graphic Novels: Stories To Change Your Life,* Londres, Aurum Press, 2005. Cates señala la «ambigüedad» y «antipatía» que provoca el término, si bien opta por una definición abierta y en continuo proceso de negociación que engloba distantas posturas: «The term graphic novel generally denotes a substantial and self-contained comic, bound as a book with a spine, with storytelling ambitions beyond the genre formulas that defined American comics in the mid-twentieth century». Cates, I. «The Graphic Novel», en Hartfield, C. y Beaty, B. *Op. cit.*, p. 82. Trabado añade que de la «novela gráfica» y su componente autoral no se entiende sin la influencia de los dibujantes clásicos de la prensa norteamericana como Winsor McCay, Frank King o George Herriman. Véase Trabado, J. M. *Antes de la novela gráfica: clásicos del cómic en la prensa norteamericana*. Madrid, Cátedra, 2012.

[37] García, S. *La novela gráfica*. Bilbao, Astiberri, 2010, p 9.

rial nacional en novela gráfica contemporánea, vendió los derechos de traducción a Fantagraphics, referente editorial en la novela gráfica contemporánea en Estados Unido, que lo publicó en 2016 bajo el título de *Spanish Fever: Stories by the New Spanish Cartoonists.*

La antología, cuya selección y prólogo corrió a cargo de Santiago García, crítico, traductor y guionista de cómic, reunía a autores y autoras nacidos entre 1941 y 1984 que abordaban distintas temáticas, géneros y estilos en historietas cortas y autoconclusivas. Resulta llamativo que los títulos difiriesen en cuanto a la descripción de las obras: mientras que el original empleaba novela gráfica como término genérico en referencia al cómic de autor —en consonancia con la visión de García del término— la versión inglesa hacía énfasis en el formato breve de las historietas (*stories*). Con independencia del título, en ella tuvieron cabida autores reconocidos con independencia de los formatos en los que trabajaban, como el recientemente fallecido Miguel Gallardo (1955-2022), el veterano vanguardista Micharmut (1956-2016) y varios ganadores hasta la fecha del Premio Nacional de Cómic, como Max (n. 1956), Paco Roca (n. 1969), Antonio Altarriba (n. 1952) y Kim (n. 1942), Alfonso Zapico (n. 1981) o Santiago Valenzuela (n. 1977), pero también autores entonces emergentes como Sergi Puyol (n. 1980), Clara-Tanit Arqué (n. 1981), Ana Galvañ (n. 1975), Álvaro Ortiz (n. 1983) o David Sánchez (n. 1977). (FIG. 1)

[Ed.: García, Santiago	n. 1968]	Sáez, Juanjo	n. 1972
Altarriba, A. / Kim	n. 1952/1942	Ortiz, Álvaro	n. 1983
Roca, Paco	n. 1969	Pulido, Rayco	n. 1978
Solís, Fermín	n. 1972	Zapico, Alfonso	n. 1981
Vizuete, Juaco	n. 1972	Prior, Marcos	n. 1975
Martín, Miguel Ángel	n. 1960	Boldú, Ramón	n. 1951
Seguí, B. / G. Beltrán	n. 1962 /n. 1966	Sánchez, David	n. 1977
Joan, Pere	n. 1956	Pérez, Mireia	n. 1984
Arqué, Clara-Tanit	n. 1981	Gallardo, Miguel	1955-2022
Max	n. 1956	Micharmut	1956-2016
Galvañ, Ana	n. 1975	Valenzuela, Santiago	n. 1977
Domingo, José	n. 1982	Puyol, Sergi	n. 1980
Olivares, Javier	n. 1964	De Diego, Carlos	n. 1975
Alcázar, Paco	n. 1970	Berrio, Juan	n. 1964
Rubín, David	n. 1977		

FIG. 1. Listado de autores y autoras incluídas en *Spanish Fever* por orden de aparición (Fantagraphics, 2016)

Lo único que les unía, ya procedieran del ecosistema de revistas nacionales como *El Víbora*, *El Jueves* o *Madriz*, que desaparece alrededor de 1986, o de la autoedición de los años noventa y los dosmiles, era una sensibilidad similar para comunicarse con un

público adulto a través del formato de la novela gráfica.[38] Como Juanjo Sáez lo definía en la historieta que abre el volumen, todos habían crecido leyendo tebeos y para ellos el cómic era «una forma de EXPRESIÓN NATURAL» aprendida desde niños, «una lengua materna».[39] (FIG. 2)

FIG. 2. Juanjo Sáez, «Cómic adulto, la novela gráfica», en *Panorama*, pp. 10-11

La mayoría, además, habían alumbrado sus obras bajo la influencia de hitos de la novela gráfica contemporánea como *Maus*, de Art Spiegelman (publicada en España en 2001), *Palestina*, de Joe Sacco (2002) o *Persépolis*, de Marjane Satrapi (2002-2003).[40] El encargado de la selección fue Santiago García, que, reconocía en el prólogo su propósito didáctico: «*Panorama* tiene una vocación divulgativa: nada nos haría más felices que este volumen sirviera de puerta de entrada al mundo del cómic contemporáneo para el lector curioso».[41] De esa voluntad divulgativa justificaba el anexo a cargo de Gerardo Vilches y Alberto García Marcos, que ampliaba el «panorama» de

[38] García, S. *Op. cit.*, pp. 14-15.

[39] Sáez, J. «Cómic Adulto: La novela gráfica», en García, S. (ed.) *et al. Panorama: La novela gráfica española hoy*. Bilbao, Astiberri, 2013, p. 11.

[40] García, S. «Tebeos, the comics that wouldn't die», en García, S. (ed.) *et al. Spanish Fever: Stories by the new Spanish cartoonists*. Seattle, Fantagraphics, 2016, p. ix.

[41] García, S. «La lengua materna», en García, S. (ed.) *et al. Panorama: La novela gráfica española hoy*. Bilbao, Astiberri, 2013, p. 7.

la novela gráfica con un buen número de reseñas de obras de autores no incluidos en la selección, «una invitación a pasearse por el cómic español del siglo XXI».[42]

Santiago García realizó varias modificaciones en la edición estadounidense, sustituyendo los trabajos de Gabriel Corbera e Irkus M. Zeberio por los de Ana Galvañ y Javier Olivares (n. 1964), que había ilustrado la portada de *Panorama* en la edición de Astiberri. Otra diferencia con la edición original era la desaparición del anexo al final del volumen, a cargo de Gerardo Vilches y Alberto García Marcos. En cambio, la edición de Fantagraphics contó con un prólogo nuevo del historietista escocés Eddie Campbell y una introducción ampliada de Santiago García. También se modificó la portada original de Javier Olivares por una nueva con un montaje de imágenes tomadas de algunas de las historietas del interior. (FIG. 3)

FIG. 3. Portadas de *Panorama* (Astiberri, 2013) y *Spanish Fever* (Fantagraphics, 2016)

La traducción corrió a cargo de la traductora, poeta y artista visual puertorriqueña Erica Mena, traductora de las obras de Alberto Breccia y de *Arrugas* o *Los surcos del azar* de Paco Roca en Estados Unidos. Como apunte, quiero comentar uno de los retos que supuso la traducción de esta antología: Mena se encontró con que la histo-

[42] García Marcos, A. y Vilches, G. «Cómics del siglo XXI», en García, S. (ed.) *et al. Panorama: La novela gráfica española hoy*. Bilbao, Astiberri, 2013, p. 289.

ria de José Domingo, «Número 3 ha sido asesinado» era intraducible en el sentido tradicional, puesto que gran parte del significado no lo trasmitía el texto, sino la gestualidad de los personajes, que juegan a las charadas, mediante mímica. Alertada por la traductora, la editora de Fantagraphics, Kristy Valenti, se preguntaba: «In Spanish, the charades are backwards, and it was three words, but in the U.S. it would be two words in reverse order. So how do you do a silent comic that's syntactically totally different?».[43] Valenti pronto comprendió que el aspecto gráfico del cómic debía modificarse si quería resolver este juego «intraducible» a nivel lingüístico. Para llevarlo a cabo, contó para ello con la autorización del autor: si se alteraba el orden de las viñetas y se eliminaban algunas, el problema quedaría resuelto, aunque el tebeo pasaba a llamarse «Number 2 has been murdered».[44] Este ejemplo ilustra la especificidad de la traducción de cómic como traducción subordinada a la imagen y el valor del intercambio español-inglés más allá de la palabra. (FIG. 4)

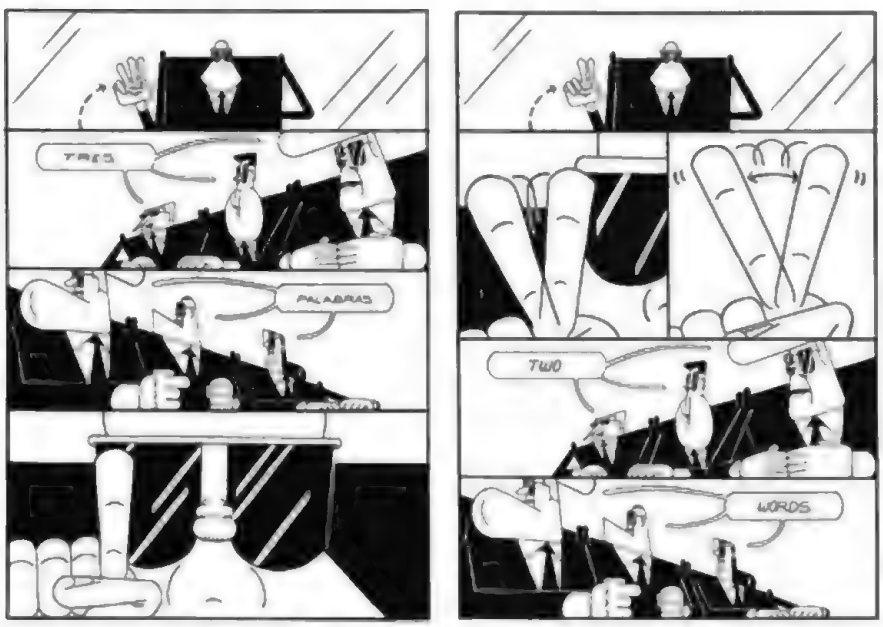

FIG. 4. José Domingo, «Número 3 ha sido asesinado», *Panorama*, p. 217 (izq.) y José Domingo, «Number 2 has been murdered», *Spanish Fever*, p. 213 (dcha.)

Si el *Panorama* de Astiberri deseaba ilustrar el auge de la novela gráfica en España intentando aglutinar al mayor número posible de autores a través de la colección de

[43] Citado en Hulley, B. «Traducción Con Tijeras: How Fantagraphics' *Spanish Fever* Cut a New Path in Comics Translation», en *The Comics Journal*, 14 de mayo de 2020. Disponible en https://www.tcj.com/traduccion-con-tijeras-how-fantagraphics-spanish-fever-cut-a-new-path-in-comics-translation/.

[44] *Idem.*

reseñas, ¿qué perseguía Fantagraphics con su edición? *Spanish Fever* pretendía tomar el pulso a una tradición tebeística que, en ese momento, aún no tenía entidad reconocible en Estados Unidos, e intuir cómo esta se inscribía en el «panorama internacional» del cómic contemporáneo.[45] La antología se presentó en un gira por varias ciudades de Estados Unidos financiada por el programa SPAIN arts & culture de la Spain-USA Foundation, que también había apoyado la edición del volumen. La gira recaló en Baltimore, Washington DC, Bethesda y Nueva York en septiembre de 2016, y contó con la presencia de Santiago García, Javier Olivares, David Rubín, Ana Galvañ y José Domingo. En Bethesda se presentó en la SPX 2016-Small Press Expo, una importante feria de cómic independiente.[46]

La recepción de *Spanish Fever* fue positiva a juzgar por las críticas. Todas ellas celebraban la variedad de géneros y de estilos: de la autobiografía de Gallardo y Fermín Solís al surrealismo de Max y Micharmut o la ciencia ficción de Ana Galvañ, Juaco Vizuete y Mireia Pérez, pasando por la adaptación que Javier Olivares hacía de un relato de Hernán Casciari al trasfondo de la crisis y la precariedad en España esbozado por Paco Roca, Marcos Prior y José Domingo. Varias críticas aplaudían que la antología estuviera compuesta de historias autoconclusivas en lugar de fragmentos.[47] La mezcla de jóvenes promesas y talentos consolidados y la invitación que ofrecía a abrirse nuevas lecturas fueron otras coordenadas alabadas. El público lector, por su parte, resaltó los mismos puntos positivos a juzgar por lo que leemos en la web Goodreads.com, donde la antología recibió una valoración de 3,44 puntos sobre 5 basada en casi un centenar de opiniones.[48] Un gran logro de *Spanish Fever* fue su nominación a los premios Eisner de 2017 en categoría de mejor antología, aunque finalmente no logró el galardón.[49]

Todas las críticas en medios especializados sin excepción y muchas de las realizadas por lectores y lectoras deploraban que solo hubiera tres autoras entre treinta participantes (en realidad, erróneamente algunos señalaron que había cuatro, quizá malin-

[45] Campbell, E. «"Here you are": Introduction», en García, S. (ed.) *et al. Spanish Fever: Stories by the new Spanish cartoonists*. Seattle, Fantagraphics, 2016, p. vii.

[46] SPAIN arts & culture (Embajada de España), nota de prensa, agosto de 2016. Disponible en https://www.spainculture.us/site/assets/files/5785/press_release_spanish_fever.pdf.

[47] Véase Doyle, P. «*Spanish Fever: Stories by the New Spanish Cartoonists* – A Review», en *By The Firelight*, 17 de enero de 2017. Disponible en https://bythefirelight.com/2017/01/23/spanish-fever-stories-by-the-new-spanish-cartoonists-a-review/; Kirby, R. «Spanish Fever», en *The Comics Journal*, 2 de febrero de 2017. Disponible en https://www.tcj.com/reviews/spanish-fever/; Keogh, I. «Spanish Fever: Review», en *The Slings and Arrows: Graphic novel guide*, s. f. Disponible en https://theslingsandarrows.com/spanish-fever/

[48] Goodreads, «*Spanish Fever: Stories by the New Spanish Cartoonists*», s. f. Disponible en https://www.goodreads.com/book/show/26889717-spanish-fever

[49] El premio recayó en *Love Is Love*, editado por Sarah Gaydos y Jamie S. Rich (IDW Publishing, 2016).

terpretando el nombre del dibujante Kim). Meridel Newton observaba esta carencia y añadía que algunas de estas historias eran misóginas hasta el punto de resultar ofensivas, sin consideración por las mujeres,[50] citando por ejemplo el caso de la historieta de Ramón Boldú, que incluía una historieta lamentándose de que los dibujantes, a pesar de dibujar cuerpos de mujeres esculturales, rara vez conseguían mantener relaciones sexuales con alguna. Keogh destacaba el trabajo de Clara Tanit-Arqué, Ana Galvañ y Mireia Pérez por su falso estilo naif y su experimentación con el color.[51] No obstante, si tenemos en cuenta el contexto de estos años, sería un tanto injusto atribuir un sesgo machista al editor, pues la presencia de autoras en el mercado español era casi mínima en este momento: en 2016 solo un 3% de los cómics publicados en España habían sido creados por mujeres por lo que, tristemente, tres autoras de treinta participantes era un porcentaje que superaba la realidad editorial en ese momento.[52] Esta tendencia, si bien aún lejos de ser igualitaria, ha remitido tímidamente en los últimos años: en 2021, el último año del que se tienen datos, el 21% de cómics de factura nacional estaban firmados por autoras.[53]

Además de la falta de paridad, Doyle señalaba la paradoja de que la mayoría de las historietas estuvieran protagonizadas por mujeres, sugiriendo una posible objetificación de la mujer por parte de algunos autores. El reputado medio *The Comics Journal* apuntaba que la excelencia de estas tres autoras acentuaba el desequilibrio de autorías y lamentaba que la representación LGTBI+ brillara por su ausencia.[54] Paradójicamente, el mismo año que *Spanish Fever* fue nominada a los Premios Eisner en la categoría a mejor antología, el galardón recayó en *Love Is Love*, editada por Sarah Gaydos y Jamie S. Rich, una obra colectiva que celebraba la diversidad en apoyo de los supervivientes del tiroteo homófobo en la discoteca Pulse en Florida en junio de 2016.

A pesar de estas carencias, *The Comics Journal* le dedicó una reseña larga y positiva a la antología editada por García, donde se destacaba precisamente su valor desde el punto de vista de intercambio cultural. Cito el último párrafo:

---

[50] Newton, M. «Review: *Spanish Fever: Stories by the New Spanish Cartoonists*», en *SFRvu*, 3 de Agosto de 2016. Disponible en http://www.sfrevu.com/php/Review-id.php?id=17168

[51] Keogh, I. *Op. cit.*

[52] Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT), *Informe Tebeosfera 2016: La industria del cómic en España en 2016*, Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT), 2017, p. 35. Disponible en https://www.tebeosfera.com/anexos/INFORME_TEBEOSFERA_2016.pdf

[53] Barrero, M. *Tebeosfera: Informe Tebeosfera: La industria del cómic en España en 2020 y 2021*. Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT), 2022. Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/la_industria_del_comic_en_espana_en_2020_y_2021.html. Esta cifra es inferior que en otros sectores del libro. Según datos del Ministerio de Cultura, del total de libros publicados con ISBN en 2021 el 61,8% estaban firmados por hombres frente al 37,9% por mujeres. Disponible en https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:9da57e39-7d01-46a5-a9fd-9397d881a7a2/datos-estadisticos-libro.pdf

[54] Kirby, R. *Op. cit.*

> I find *Spanish Fever* an overall laudable effort to introduce North American readers to another world of comics creators from across the ocean. Given the current, alarming increase in xenophobia, isolation and bigotry here in the USA (and globally), here's hoping that Fantagraphics continues publishing comics collections such as this–from Spain and other countries–that promote and celebrate comics as a shared, international language.[55]

Se aprecia una percepción similar de la dimensión transcultural y transnacional de la antología en algunas de las opiniones de los lectores. Por ejemplo, Stewart Tame, un usuario de Goodreads, alababa el potencial de la antología para abrir al público a nuevas lecturas, a un panorama internacional de la narrativa gráfica, desde su experiencia como lector asiduo de cómics: «I'm fairly knowledgeable on the subject. So it's good that I still encounter books like this, full of excellent work by multiple creators who I've never heard of before. It's good to be reminded of just how much is still out there to be encountered. The comics universe is vast, and no matter how much you read, there's still more to discover».[56]

Al margen de las críticas, para continuar con nuestro diagnóstico y comprobar los efectos que tuvo esta particular «fiebre española» en el contexto estadounidense, nada mejor que enumerar las ediciones estadounidenses de las obras de los autores y autoras incluidos en la antología para evaluar su recepción. (FIG. 5)

Autor/a	Obra	Editorial	Año publicación
Berrio, Juan	*Anthony's Zoo*	Picture Window Books (editorial inglesa con distribución en EEUU)	2020
Gallardo, Miguel	*María and me: a father, a daughter (and autism)*	Jessica Kingsley Publishers (editorial inglesa con distribución en EEUU)	2018
Galvañ, Ana	*Press Enter to Continue*	Fantagraphics	2019
García, Santiago	*The Ladies-In-Waiting* (con Javier Olivares)	Fantagraphics	2017
Olivares, Javier	*The Ladies-In-Waiting* (con Santiago García)	Fantagraphics	2017
Ortiz, Álvaro	*Ashes*	Top Shelf / IDW	2023
Prior, Marcos	*The Grand Abyss Hotel* (con David Rubín)	Archaia	2019
Pulido, Rayco	*Ghostwriter*	Fantagraphics	2020

[55] *Idem.*

[56] Tame, S. «An anthology of comics stories from some of Spain's top creators», en *Goodreads*, 4 de marzo de 2017. Disponible en https://www.goodreads.com/book/show/18006535-panorama-la-novela-gr-fica-espa-ola-hoy

Autor/a	Obra	Editorial	Año publicación
Puyol, Sergi	*Strange Blood*	Centrala	2022
Roca, Paco	*The Lighthouse*	NBM Publishing	2017
Rubín, David	*Beowulf* (con Santiago García)	Image Comics	2018
Solís, Fermín	*Buñuel: In the Labyrinth of the Turtles*	SelfMadeHero (editorial inglesa con distribución en EEUU)	2021
Galvañ, Ana	*Afternoon at McBurger's*	Fantagraphics	2021
García, Santiago	*Beowulf* (con David Rubín)	Image Comics	2018
Roca, Paco	*Twists of Fate*	Fantagraphics	2018
Roca, Paco	*The House*	Fantagraphics	2019
Roca, Paco	*The Winter of the Cartoonist*	Fantagraphics	2020
Roca, Paco	*The Treasure of the Black Swan*	Fantagraphics	2022
Rubín, David	*Sherlock Frankenstein & the Legion of Evil* (con Jeff Lemire)	Dark Horse	2018
Rubín, David	*The Grand Abyss Hotel* (con Marcos Prior)	Archaia	2019
Rubín, David	*Ether* (con Matt Kindt)	Dark Horse	2021
Solís, Fermín	*Astro Mouse and Light Bulb* #1 & #2	NBM/Papercutz	2021

FIG. 5. Obras de autores españoles incluidos en *Spanish Fever* publicadas desde 2016.

En total, desde la publicación de *Spanish Fever* en 2016 se han publicado diecinueve novelas gráficas de doce autores, un 71%, frente al 29% previo a 2016. La editorial que más títulos ha publicado ha sido, con diferencia, Fantagraphics, con ocho, seguida de otras importantes editoriales comerciales de gran tirada como Dark Horse, con dos títulos, o Image, con uno. Antes de 2016, Fantagraphics había sido la editorial de Max y de Paco Roca, que publica *Wrinkles* justo antes de editarse *Spanish Fever*. Observamos que, si bien varios autores, sobre todo veteranos, habían tenido contacto con el mercado estadounidense antes de 2016 creando historietas en números sueltos de *comic-books* (FIG. 6), no muchos habían publicado novela gráfica, exceptuando a los mencionados Max (*The Extended Dream of Mr. D, Bardin the Superrealist, Vapor*), Paco Roca (*Wrinkles*), José Domingo (*Adventures of a Japanese Businessman*), David Rubín (*The Hero*) y Alfonso Zapico (*James Joyce: Portrait of a Dubliner*). *The Art of Flying*, de Altarriba y Kim, se publicó en 2015 en

una editorial británica con distribución en Estados Unidos. Para situar la relevancia de estos siete autores, basta recordar que cinco habían obtenido el Premio Nacional de Cómic en España por estas mismas obras. Se deduce así que, antes de 2016, los editores estadunidenses publicaban valores seguros del cómic español, creadores avalados por el público y la crítica. Tras *Spanish Fever*, esa tendencia se ha mantenido, de manera que Paco Roca es el autor que más ha publicado desde entonces de todo el grupo, seguido de David Rubín, que a través de títulos como *Ether* (con Matt Kindt), *Sherlock Frankenstein* (con Jeff Lemire) o *Beowulf* (con Santiago García) es uno de los dibujantes españoles con mayor proyección comercial en este país. Comprobamos que los grandes nombres consagrados por el Premio Nacional de Cómic en España continúan publicándose, como en el caso de Santiago García y Javier Olivares (*The-Ladies-In-Waiting*) o *Ghostwriter*, de Rayco Pulido.[57] No ha corrido la misma suerte Santiago Valenzuela, cuya saga *Las aventuras del capitán Torrezno* no ha visto la luz en Estados Unidos, quizá a causa de su inclasificable mezcla de fantasía y costumbrismo. Al mismo tiempo, comprobamos que otros autores jóvenes y más experimentales, como Sergi Puyol o Álvaro Ortiz, o más orientados al público juvenil e infantil, como Juan Berrio o Fermín Solís, también tienen acogida en el mercado estadounidense.

Autor/a	Obra (novela gráfica, ensayo, número)	Editorial	Año publicación
Gallardo	*Rip Off Comix* #10	Rip Off Press	1982
Max	*Rip Off Comix* #1	Rip Off Press	1982
Alcázar, Paco	*Blab!* #16-18	Fantagraphics	1997
Martín, Miguel Ángel	*Dirty Stories* #2	Fantagraphics	2000
Max	*The Extended Dream of Mr. D*	Drawn & Quaterly	2001
Max	*Bardin the Superrealist*	Fantagraphics	2006
Domingo, José	*Adventures of a Japanese Businessman*	Nobrow Press	2013
Max	*Vapor*	Fantagraphics	2014
Galvañ, Ana	*Vertigo Quarterly CMYK* #4 (dibujante)	Vertigo	2015
García, Santiago	*On the Graphic Novel* (ensayo)	University Press of Mississippi	2015
Rubín, David	*The Hero (Book One and Two)*	Dark Horse Books	2015
Altarriba, Antonio y Kim	*The Art of Flying*	Londres: Jonathan Cape	2015
Domingo, José	*Pablo & Jane and the Hot Air Contraption*	Flying Eye Books	2015
Domingo, José	"How I got here?" (*Island* #3)	Image Books	2015

[57] Aunque no apareciese en *Spanish Fever* y no estuviera aún en activo en esa fecha, la primera mujer en recibir el Premio Nacional de Cómic con *Estamos todas bien* (2017), Ana Penyas, verá su obra publicada por Fantagraphics (*We're All Just Fine*) en enero de 2023.

Autor/a	Obra (novela gráfica, ensayo, número)	Editorial	Año publicación
Roca, Paco	*Wrinkles*	Fantagraphics	2016
Zapico, Alfonso	*James Joyce: Portrait of a Dubliner*	Arcade Comics	2016

FIG. 6. Obras de autores españoles incluidos en *Spanish Fever* publicadas hasta 2016.

¿Y qué fue de la escasa muestra de autoras representadas en *Spanish Fever*? Ana Galvañ es una presencia importante dentro de la escena del cómic experimental estadounidense gracias a *Press Enter to Continue* (2019) y *Afternoon at McBurger's* (2021), ambas publicadas en Fantagraphics. El hecho de que Clara-Tanit Arqué o Mireia Pérez no publicaran con posterioridad en Estados Unidos puede deberse a que no han sido autoras prolijas en España en los últimos tiempos. No obstante, soplan vientos mejores para las autoras españolas experimentales: en los últimos mese María Medem ha publicado *Zenith* (Centrala, 2022) y Conxita Herrero *Big Scoop of Ice-Cream* (NBM Publishing, 2022). La recepción de la obra de creadoras españolas ha mutado y es un ejemplo del cambio que opera en el mercado hacia un modelo más igualitario, aunque aún lejos de serlo. En 2021, una entrevista en *The Comics Journal* a Ana Galvañ reflexionaba sobre este cambio de tendencia desde la publicación de *Spanish Fever* cinco años antes: «While Spanish Fever showed a scene dominated by men, the rising tide boasts far more women, whose work is interested in topics as diverse as contemporary social pressures, manga, punk, sex, and feminism, and often the intersection between all of them».[58]

Tampoco quiero dejar pasar la oportunidad de mencionar a Emma Ríos, una de las autoras españolas que más publica directamente en Estados Unidos, si bien continúa afincada en España: desde su trabajo como dibujante para Marvel o su labor como coeditora de la revista *Island* a sus trabajos para Image Comics con series como *Pretty Deadly*, con Kelly Sue DeConnick, con la que ganó el Eisner en 2020 a mejor portadista, *Mirror*, con Hwei Lim o *ID*, su única novela gráfica en solitario. Otros autores españoles de renombre que no he mencionado por no tener relación con *Spanish Fever* pero que tienen una presencia importante en Estados Unidos son Juan Díaz Canales y Juanjo Guarnido, autores de la saga *Blacksad*, si bien se publica en el mercado francés y luego se traduce al resto del mundo; las obras de Ken Niimura para el mercado estadounidense y los trabajos de Sergio García para *The New Yorker*, además de sus cómics juveniles con Nadja Spiegelman. En este contexto, tampoco puedo dejar de citar el reciente volumen *Illustrating Spain in the US*, editado por Ana Merino (Fantagraphics, 2022), una combinación de cómics y ensayos que describen las contribuciones de la migración española a la historia política, cultural y científica

[58] Burman, N. y Palomar, I. «"We Don't Owe Anything to Anyone": An Interview with Ana Galvañ», en *The Comics Journal*, 4 de marzo de 2021. Disponible en https://www.tcj.com/we-dont-owe-anything-to-anyone-an-interview-with-ana-galvan/

de los Estados Unidos. Además, nada como repasar la lista de galardonados y nominados a los premios Eisner de los últimos años para comprobar la recepción positiva de algunos creadores españoles, en su gran mayoría cosechados después de 2016, con un total de seis nominaciones a los Eisner y dos premios en las categorías de mejor portadista (Emma Ríos) y mejor obra internacional (Paco Roca por *The House*) en 2020. (FIG. 7)

Autor/a	Obra	Editorial	Premio/nominación
Max	*The Extended Dream of Mr. D*	Drawn & Quarterly	1999 Ignatz award - Outstanding Series
Domingo, José	*Adventures of a Japanese Businessman*	Nobrow Press	2014 Eisner nominee for Best US Edition of International Material
Roca, Paco	*The Lighthouse*	NBM Publishing	2017 Eisner nominee - Best U.S. Edition of International Material
García, Santiago / Olivares, Javier	*The Ladies-In-Waiting*	Fantagraphics	2018 Eisner nominee for Best US Edition of International Material
García, Santiago y Rubín, David	*Beowulf*	Image Comics	2018 Eisner nominee for Best Adaptation from Another Medium
Galvañ, Ana	*Press Enter to Continue*	Fantagraphics	2020 Ignatz nominee - Outstanding Artist
Roca, Paco	*The House*	Fantagraphics	2020 Eisner award - Best U.S. Edition of International Material
Roca, Paco	*The Winter of the Cartoonist*	Fantagraphics	2021 Eisner nominee - Best U.S. Edition of International Material
Roca, Paco	*The Treasure of the Black Swan*	Fantagraphics	2022 Junior Library Guild Gold Standard Selection

FIG. 7. Premios y nominaciones recibidos por los autores incluidos en *Spanish Fever*.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas he situado la antología *Spanish Fever* en un contexto que, si bien no ha dejado de mutar a lo largo de los años, siempre se ha caracterizado por ser un panorama migrante marcado por el intercambio de modelos y motivos narrativos, géneros y autores. Ante ese panorama de intercambios, el cómic cobra una dimensión que va más allá del mercado nacional. Las obras publicadas en Estados Unidos por los autores y autoras incluidos en *Spanish Fever* y los premios y nominaciones recibidos denotan un creciente interés de este mercado por publicar novelas gráficas traducidas. Y la labor de esta editorial ha sido fundamental para dar visibilidad a estos autores.

Como muestra del interés de Fantagraphics por el talento internacional quiero mencionar *Now*, una antología trianual que se publica desde 2017 y que incluye autores y autoras con un marcado carácter experimental, con el propósito de mostrar la diversidad y la variedad del medio del cómic. Por sus páginas ya han pasado nombres como Conxita Herrero, José Ja Ja Ja (José Quintanar), Ana Galvañ o María Medem.

No me gustaría concluir este diagnóstico de la «fiebre española» que llegó a Estados Unidos sin destacar la labor de quien más contribuyó a propagarla, Santiago García. Podemos considerarle un motor y mediador cultural gracias a su trabajo como editor de *Panorama* y *Spanish Fever* y guionista de obras fundamentales, que ya he mencionado, pero también como crítico, a través de su ensayo *La novela gráfica*, publicado originalmente en 2010 en España y en Estados Unidos en 2015 (*On the Graphic Novel*, University Press of Mississippi), cuando los estudios de cómic apenas despegaban, y traductor de larga trayectoria de cómic de superhéroes para cabeceras españolas como Planeta y, sobre todo, Panini. Sus traducciones para Astiberri de las obras que Emma Ríos y David Rubín han publicado originalmente en inglés en Estados Unidos ejemplifican los curiosos caminos de ida y vuelta del cómic español en este mercado globalizado. Si hay alguien que personifica las ramificaciones del cómic como medio trasnacional y transfronterizo y su potencial como medio migrante es García.

Quizá sea exagerado afirmar que *Spanish Fever* supuso un antes y un después en la recepción de autores españoles en Estados Unidos, si bien es menos aventurado deducir que simboliza un cambio de paradigma en dos tendencias a ambos lados del Atlántico que confluyen con la globalización: por una parte, el afianzamiento de la novela gráfica en España y su reconocimiento casi simultáneo fuera de sus fronteras, por otra, el interés del mercado estadounidense por publicar voces internacionales. Esta es la constatación de que el modelo industrial de las grandes editoriales puede coexistir con los proyectos autónomos, artesanales y creativos del cómic de autor. Ya no se trata de una transacción donde la mano de obra española ilustra historias y personajes registrados como marcas comerciales por grandes compañías estadounidenses como Marvel o DC, sino de abrir el mercado estadounidense a otras voces y tradiciones que no hacen más que constatar que el cómic siempre ha sido un medio migrante y transnacional, esa lengua madre compartida a la que Santiago García y Juanjo Sáez hacían alusión, una forma de comunicación transcultural.

Bibliografía

Alary, V. «La historieta española en Europa y en el mundo», en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, n.º CLXXXVII 2EXTRA (2011), pp. 239-253. Disponible en doi:10.3989/arbor.2011.2extran2121.

Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT). *Informe Tebeosfera 2016: La industria del cómic en España en 2016*, Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT), 2017, p. 35. Disponible en https://www.tebeosfera.com/anexos/INFORME_TEBEOSFERA_2016.pdf

Barrero, M. «Transformaciones del cómic en España en el siglo xxi», en Scarsella, A. *et al.* (eds.). *Historieta o Cómic Biografía de la narración gráfica en España*. Venecia, Edizioni Ca'Foscari, 2017, pp. 55-76.

— *Tebeosfera: Informe Tebeosfera: La industria del cómic en España en 2020 y 2021*. Sevilla, Asociación Cultural Tebeosfera (ACyT), 2022. Disponible en https://www.tebeosfera.com/documentos/la_industria_del_comic_en_espana_en_2020_y_2021.html

Beaty, B. y Hatfield, C. (eds.). *Comic Studies: A Guidebook*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2020.

Beaty, B. «European Traditions», en Hartfield, C. y Beaty, B. (eds.). *Comics Studies: A Guidebook*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2020, pp. 53-65.

Burman, N. y Palomar, I. «"We Don't Owe Anything to Anyone": An Interview with Ana Galvañ», en *The Comics Journal*, 4 de marzo de 2021. Disponible en https://www.tcj.com/we-dont-owe-anything-to-anyone-an-interview-with-ana-galvan/

Campbell, E. «"Here you are": Introduction», en García, S. (ed.) *et al. Spanish Fever: Stories by the new Spanish cartoonists*. Seattle, Fantagraphics, 2016.

Cates, I. «The Graphic Novel», en Hartfield, C. y Beaty, B. (eds.). *Comics Studies: A Guidebook*. New Brunswick, Rutgers Unversity Press, 2020, pp. 82-94.

Dauber, J. *American Comics: A History*. Nueva York, W.W. Norton & Company, 2021.

Doyle, P. «*Spanish Fever: Stories by the New Spanish Cartoonists* – A Review», en *By The Firelight*, 17 de enero de 2017. Disponible en https://bythefirelight.com/2017/01/23/spanish-fever-stories-by-the-new-spanish-cartoonists-a-review/.

Duncan, R. y Smith, M. J. *The Power of Comics: History, Form and Culture*. Londres, Bloomsbury, 2009.

Feu, M. «Interview with Sergio Aragonés, The Mad Pantomine Artist», en *Cuadernos de Aldeeu* n.º 31 (Primavera 2017), pp. 96-111.

— «Sergio Aragonés "Marginalizes" Francoism in The Exile Newspaper España Libre (New York City)», en *Camino Real* n.º 7.10 (2015), pp. 127-144.

García, S. «La lengua materna», en García, S. (ed.) *et al. Panorama: La novela gráfica española hoy*. Bilbao, Astiberri, 2013.

— *La novela gráfica*. Bilbao, Astiberri, 2014.

— «Tebeos, the comics that wouldn't die», en García, S. (ed.) *et al. Spanish Fever: Stories by the new Spanish cartoonists*. Seattle, Fantagraphics, 2016.

García, S. (ed.) *et al. Panorama: La novela gráfica española hoy*. Bilbao, Astiberri, 2013.

— *Spanish Fever: Stories by the new Spanish cartoonists*. Seattle, Fantagraphics, 2016.

García Marcos, A. y Vilches, G. «Cómics del siglo xxi», en García, S. (ed.) *et al. Panorama: La novela gráfica española hoy*. Bilbao, Astiberri, 2013.

Goodreads, «Spanish Fever: Stories by the New Spanish Cartoonists», s. f. Disponible en https://www.goodreads.com/book/show/26889717-spanish-fever.

Gracia Lana, J. A. *El cómic español de la democracia: La influencia de la historieta en la cultura contemporánea*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

Gravett, P. *Graphic Novels: Stories To Change Your Life*. Londres, Aurum Press, 2005.

Jameson, F. «Notes on Globalization as a Philosophical Issue», en Jameson, F. y Miyoshi, M. (eds.). *The cultures of globalization*. Durham, Duke University Press, 1998, pp. 54-78.

Kaindl, K. «Comics in Translation», en *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, 2010.

Keogh, I. «Spanish Fever: Review», en *The Slings and Arrows: Graphic novel guide*, s. f. Disponible en https://theslingsandarrows.com/spanish-fever/ .

Kirby, R. «Spanish Fever», en *The Comics Journal*, 2 de febrero de 2017. Disponible en https://www.tcj.com/reviews/spanish-fever/.

Loranca de Castro, M. P. «España y la Guerra Fría cultural: La influencia estadounidense en el cómic durante el franquismo», en Bengoechea E. *et al.* (eds.). *Relaciones en conflicto: Nuevas perspectivas sobre relaciones internacionales desde la historia*. Universitat de València, Asociación de Historia Contemporánea, 2015, pp. 112-115.

Martín, A. «La historieta española de 1900 a 1951», en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, n.º CLXXXVII 2EXTRA (2011), pp. 63-128, doi:10.3989/arbor.2011.2extran2114.

Moliné, A. *Cuando Daredevil se llamaba Dan Defensor*. Madrid, Diábolo Ediciones, 2020.

Newton, M. «Review: *Spanish Fever: Stories by the New Spanish Cartoonists*», en *SFRvu*, 3 de Agosto de 2016. Disponible en http://www.sfrevu.com/php/Review-id.php?id=17168.

Sáez, J. «Cómic Adulto: La novela gráfica», en García, S. (ed.) *et al. Panorama: La novela gráfica española hoy*. Bilbao, Astiberri, 2013.

SPAIN arts & culture (Embajada de España), nota de prensa, agosto de 2016. Disponible en https://www.spainculture.us/site/assets/files/5785/press_release_spanish_fever.pdf.

Stein, D., Denson, S. y Meyer, C. (eds.) *Transnational Perspectives on Graphic Narratives: Comics at the Crossroads*. Londres, Bloomsbury, 2013.

Tame, S. «An anthology of comics stories from some of Spain's top creators», en *Goodreads*, 4 de marzo de 2017. Disponible en https://www.goodreads.com/book/show/18006535-panorama-la-novela-gr-fica-espa-ola-hoy.

Trabado, J. M. *Antes de la novela gráfica: clásicos del cómic en la prensa norteamericana*. Madrid, Cátedra, 2012.

— «Del quiosco al museo o cómo nace la conciencia de autor», en Trabado, J. M. (coord.). *Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018)*. León, Universidad de León (Grafikalismos), 2019, pp. 9-38.

Van der Wiele, E. «Domesticating and Glocalising the Dreamy: McCay's Little Nemo and its sequels in early Italian *Corriere dei Piccoli* (1909-1914)», en *INTERFACES*, n.º 46 (2021), pp. 1-21. https://doi.org/10.4000/interfaces.3405.

Vilches, G. *Breve historia del cómic*. Madrid, Nowtilus, 2014.

Williams, P. y Lyons, J. (eds.). *The Rise of the American Comics Artist: Creators and Contexts*. Jackson, University Press of Mississippi, 2010.

Zanettin, F. «Comics», en Baker, M. y Saldanha, G. (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres y Nueva York, Routledge, 2009, pp. 37-40.

CuCoCrítica

Bandits, Misfits, and Superheroes. Whiteness and Its Borderlands in American Comics and Graphic Novels

Joseph Benson y Doug Singsen

The University Press of Mississippi, 2022

DOI: 10.37536/cuco.2022.19.1969

Que los superhéroes nacieron como un género eminentemente blanco, racista, colonialista y violento no es ninguna novedad. Que durante las décadas de 1940, 1950 y 1960 los llamados cómics de la selva y los superhéroes en general perpetuaron una imagen colonialista de los países africanos y latinoamericanos ya no está en discusión. Que aún hoy, en muchos cómics del *mainstream* estadounidense se repiten estereotipos raciales, prejuicios sexuales y se sigue afirmando la filosofía de «la fuerza hace a lo correcto», casi nadie lo duda. Sin embargo, la novedad que aporta el recientemente publicado *Bandits, Misfits, and Superheroes. Whiteness and Its Borderlands in American Comics and Graphic Novels* de los profesores Joseph Benson y Doug Singsen (Universidad de Wisconsin-Parkside) es que pretende constituirse en el primer intento de recorrido y lectura comprensiva y exhaustiva del supremacismo blanco en las historietas estadounidenses, desde su concepción hasta la actualidad. Y lo que es más interesante aún es que los investigadores no se detienen en la presa fácil de los cómics de superhéroes y los de la jungla, sino que además examinan otros géneros, como el movimiento *underground* de los sesenta e incluso se animan a abordar algunos intentos actuales de deconstrucción de los estereotipos raciales y sexuales.

Con esta intención en mente, a lo largo de diez capítulos, el libro sigue un orden cronológico, desde el nacimiento de los justicieros enmascarados con poderes por enci-

ma de los mortales en la primera mitad del siglo xx, hasta las narrativas de los últimos años en las que se produce —a veces con mayor y otras veces con menor éxito— un proceso que los autores denominan *reskining*, es decir, un *recambio de piel* en los protagonistas de algunas de las historietas analizadas con la intención de travestir y trastocar algunos de los clichés más comunes de la literatura dibujada norteamericana.

En este sentido, el libro podría inscribirse en la misma línea que el compendio editado por Carolene Ayaka e Ian Hague, *Representing Multiculturalism in Comics and Graphic Novels* (Routledge, 2015) u otros similares como *Multicultural Comics from Zap to Blue Beetle*, editado por Frederick Luis Aldama (2010, University of Texas Press) o *Transnational perspectives in Graphic Novels: Comics at the Crossroads*, editado por Shane Denson, Christina Meyer y Daniel Stein (2013, Bloomsbury Academic). De todas maneras, *Bandits, Misfits y Superheroes* se diferencia de las publicaciones anteriores por el hecho de que no se trata de un conjunto de artículos de distintos investigadores sino que es el resultado de una indagación de solo dos especialistas.

Para Benson y Singsen, el nacimiento de los superhéroes es el resultado de la mixtura de varios elementos enraizados en la ideología de la supremacía blanca reinante en los Estados Unidos de principios del siglo xx: la teoría nietzscheana del *Übermensch*, la eugenesia, los vengadores encapuchados del *Ku Klux Klan*, las revistas *pulp*, el temor al *peligro amarillo* —representado por los asiáticos— y la presión de los inmigrantes judíos de Europa para ser asimilados en la cultura y la sociedad norteamericana. Esto se hace evidente en las biografías de los padres fundadores del género, como Jerry Siegel y Joe Shuster, creadores de Superman, Jack Kirby, co-creador del Capitán América, Will Eisner y el mismo Stan Lee, cuyo nombre original era Stanley Martin Lieber. Prácticamente todo el primer capítulo del libro está dedicado a estos tópicos.

El segundo apartado de la publicación se centra casi exclusivamente en el género del Lejano Oeste, en el que sobresale la figura del *vigilante de frontera*, definido por Bradford Wright como «el mito más generalizado de la cultura estadounidense», que resuelve la tensión entre la naturaleza salvaje y la civilización a la vez que encarna él mismo, las mejores virtudes de ambos entornos.[1] Benson y Singsen denominan a este particular cruce de culturas que se encarna en un mismo personaje, el *indio blanco*, un ser que absorbe características de los nativos pero no es asimilado a ellos y utiliza estas habilidades para defender a la cultura blanca y, justamente, destruir a la indígena. Este capítulo está además destinado al mito de la pureza racial a través de la sangre, que establecía que una sola gota de sangre de otra raza manchaba para siempre la *blanquitud* y, por lo tanto, no solo destruía la supremacía blanca sino que también requería de una estricta vigilancia de las mujeres, ya que eran ellas las que tenían el poder de degradar la pureza racial.

[1] Wright, B. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2003, p. 10.

El tercer apartado se encarga de demostrar cómo la ocupación colonial y las intervenciones militares de los Estados Unidos y otras grandes potencias en distintos países y regiones del globo influenciaron a las narrativas dibujadas, especialmente a través de la ideología del primitivismo expresada en la creación del género de los cómics de la jungla y en las aventuras de los personajes de *Disney* durante las décadas de 1960 y 1970.

Sin embargo, una vez que el movimiento por los derechos civiles comenzó a avanzar en los Estados Unidos, editoriales como EC Comics y Marvel comenzaron a impugnar el racismo y la discriminación en sus propias publicaciones. No obstante, para los investigadores, estos esfuerzos se vieron socavados por los prejuicios y sesgos que los autores de la época sostenían, especialmente en lo relacionado a la raza y al sexo. Según Benson y Singsen, un ejemplo paradigmático de esta situación es el de las historietas de Marvel. A medida que el movimiento por los derechos civiles adoptaba las ideas del nacionalismo negro, «los superhéroes de Marvel respondían adoptando la agenda de los derechos civiles, pero condenando firmemente la política negra radical, que la compañía veía como una amenaza para la supremacía blanca», puntualizan los autores, resumiendo el cuarto capítulo del libro.[2]

El quinto apartado del volumen se aleja de la narrativa de superhéroes y de la figura del vigilante urbano y rural, para enfocarse exclusivamente en el movimiento *underground* que se impuso en el arte secuencial estadounidense en la década de 1960 y que tuvo como principal exponente a Robert Crumb. En este fragmento los investigadores denuncian el contenido abiertamente racista de los cómics de Crumb y se dedican a desmontar los argumentos que algunos especialistas han ofrecido para defender al creador de *Mr. Natural* o señalar que lo único que el dibujante estaba haciendo era brindar una representación precisa de la realidad del momento.

El sexto capítulo traza una línea entre dos tipos de autores de cómics judíos: los de la primera generación, identificados con la figura de Will Eisner; y los de la segunda generación, encarnados en Art Spiegelman, Aline Kominsky-Crumb y Harvey Pekar. Mientras Eisner presentaba una narrativa en la que los judíos aparecían como los ciudadanos blancos ideales de los Estados Unidos, los creadores más jóvenes rechazaban esta postura y contraponían una visión más dura y complicada de la identidad judía en relación con su asimilación a la cultura blanca anglonorteamericana, una situación en la que podrían encontrarse puntos de contacto con el concepto de *blanquitud* propuesto en América Latina por Bolivar Echeverría en su ensayo «La "modernidad americana". Claves para su comprensión».[3]

---

[2] Benson, J. y Singsen, D. *Bandits, Misfits, and Superheroes. Whiteness and Its Borderlands in American Comics and Graphic Novels.* Jackson, The University Press of Mississippi, 2022, p. 13.

[3] Echeverría, B. (Comp.). *La americanización de la modernidad.* México, Editorial Era/UNAM/CISAN, 2008.

El siguiente tramo del libro se ubica temporalmente en las décadas de 1980 y 1990 y está focalizado en los llamados cómics alternativos, en los que se combinan la iconoclasia de las historietas *underground* con las ambiciones literarias de autores como los hermanos Hernández, Chris Ware y Jessica Abel. Los investigadores aseveran que a pesar de que estas narrativas han conseguido expandir los límites artísticos de las literaturas dibujadas, exhiben un éxito irregular con respecto a la representación de la raza.

Los capítulos ocho y nueve contraponen a dos de las figuras más influyentes del *mainstream* del cómic norteamericano de las últimas décadas: Alan Moore y Frank Miller. Benson y Singsen afirman que mientras Alan Moore consigue desnaturalizar a los superhéroes y los expone como un fraudulento constructo social de la heteronormatividad blanca, Miller se dedica a crear y a entronizar a personajes *hipermasculinos* e *hiperviolentos* que defienden la supremacía blanca y la sociedad occidental de las amenazas tanto externas como internas. La paradoja de la filosofía *Milleriana* consiste, para los investigadores, en que para salvar a una civilización supuestamente racional y amante de la libertad, se hace necesario volverse más violento e irracional que aquellos que la amenazan. Los autores relacionan esta narrativa con la ideología de algunos movimientos de extrema derecha surgidos en las últimas tres décadas, como los libertarios, el *alt-right* y el mismísimo ex presidente de los Estados Unidos, Donald Trump.

El libro concluye con un examen a una transformación que se ha dado en las últimas décadas de publicación en las editoriales Marvel y DC, mediante la cual se crean versiones negras de personajes tradicionalmente blancos como Green Lantern, Superman, Iron Man o el Capitán América. A pesar de que esta tendencia parecería a simple vista un avance contra la supremacía blanca reinante en las narrativas superheróicas, los responsables del volumen mantienen que en la mayoría de los casos, las versiones originales —y blancas— de estos héroes entregan su manto a sus sucesores a regañadientes para luego recuperarlo rápidamente. Este proceso denominado *reskinning* —cambio de color de piel— demuestra, de acuerdo a los investigadores, la importancia que los superhéroes blancos otorgan a sus poderes y la centralidad que los autores de estas ficciones asignan a la *blanquitud* de los personajes. Todo esto queda demostrado por la negativa a suplantar a los superhéroes blancos de una manera significativa y duradera. A juicio de Benson y Singsen, las únicas excepciones a esta tendencia fueron la miniserie de Marvel, *Truth: Red, White & Black* (2002) en la que se introduce a un Capitán América negro; y el volumen *Ms. Marvel: No Normal* (2014) que incluye el debut de Kamala Kahn, una heroína de ascendencia paquistaní, en el rol de la justiciera principal de esa casa editorial.

Más allá de la importancia que adquiere este último capítulo en la estructura del libro, al introducir algunos intentos fallidos y otros logrados de cambiar la composición racial de los principales personajes del cómic norteamericano, es aquí también

donde se encuentra algún problema en el análisis argumental del objeto de estudio propuesto. Centrados principalmente en el estudio de las historietas de Marvel, la compañía más exitosa del mercado, el análisis muchas veces deja de lado a los personajes de su principal competidora, la DC, y en este caso, cuando se centra en ellos, las sagas abordadas presentan algunos errores. Así, por ejemplo, cuando se habla de *La Muerte de Superman*, y el posterior *Reinado de los Superhombres*, en el que se incorpora a un Superman negro, se sostiene que el monstruo que aniquiló al Hombre de Acero original emergió de las profundidades de la tierra debido a un desperfecto en un complejo militar clandestino. En el examen de este recurso argumental los autores sostienen: «El apodo de *Doomsday*, así como sus orígenes, sugiere que su poder maligno está relacionado de alguna manera con el complejo militar-industrial fuera de control de Estados Unidos y su capacidad para destruir al mundo, algo contra lo que incluso Superman es impotente».[4]

Aunque la conclusión del análisis podría ser la misma, lo cierto es que Doomsday nació como resultado de un experimento genético en el lejano planeta Krypton y emergió de las profundidades de la tierra luego de que la nave en la que había sido aprisionado y lanzado al espacio exterior, se cruzara con un cinturón de asteroides y se estrellara en nuestro planeta, tal cual se relata en la miniserie *Superman/Doomsday: Hunter/Prey* (1994).

Pero más allá de cualquier error en la narración de este argumento, lo cierto es que el mensaje del libro sigue siendo válido y necesario, no solo porque permite demostrar a través de un estudio detallado de ochenta años de cómics estadounidenses, la prevalencia y persistencia de la discriminación racial y sexual en el medio, sino porque también se encarga de desmontar algunos de los argumentos defensivos que han sido esgrimidos a favor de los creadores y las empresas editoriales detrás de estas historias. Aunque como bien subrayan Benson y Singsen, ellos no están interesados en levantar el dedo acusador para señalar a ningún autor o editor en particular, sino en develar los códigos, tropos y estructuras a través de los cuales la supremacía blanca se expresa y se reproduce en los cómics.[5] Una tarea digna de un verdadero superhéroe.

Martín Alejandro Salinas

Martín Alejandro Salinas es licencado en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba y Master of Liberal Arts de la St. Edward's University (Austin, Texas). Desde 2021 es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), el principal organismo dedicado a la promoción de la ciencia y la tecnología en Argentina. Actualmente se encuentra en proceso de escritura de su tesis doctoral titulada «Visitantes extraños y el Modo Americano: Una exploración ilustrada de la inmigración

[4] Benson, J. y Singsen, D. *Op. cit.*, p. 256.

[5] *Ibid.*, p. 9.

en los cómics de Superman» para el Doctorado en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba. Como docente, ha dictado los cursos de posgrado «¿Cómo estudiar los cómics? Recursos teóricos y metodológicos para la investigación sobre narrativas gráficas» (Universidad Nacional de San Luis-UNSL) y «Del diario a la revista académica: una introducción a los estudios sobre historieta» (Universidad Nacional de La Rioja-UNLaR). En el grado es, desde el año 2013, docente ingresado por concurso público y abierto en las cátedras Teorías de la Comunicación I y II de la Universidad Nacional de San Luis. Asimismo, es profesor titular de la materia Historieta y Caricatura en la Universidad Católica de Cuyo. Como investigador, forma parte del proyecto conocido como «Estudios y Crítica de la Historieta Argentina» (Universidad Nacional de Córdoba). Ha publicado artículos en revistas científicas nacionales e internacionales y participado de estancias de investigación y becas en el exterior. Su primer libro, titulado El superhéroe de las mil caras: el mito norteamericano bajo la Cruz del Sur, *se encuentra en proceso de impresión.*

CuCo, Cuadernos de cómic se halla recogida en los siguientes sistemas de evaluación y bases de datos:

Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

MIAR – Matriz de Información para el Análisis de Revistas

Dulcinea – Derechos de explotación y permisos para el autoarchivo de revistas científicas españolas

Dulcinea – Derechos de explotación y permisos para el autoarchivo de revistas científicas españolas

DOAJ - Directory of Open Access Journals

Esta publicación se halla bajo licencia Creative Commons Attribution Licence (CC BY SA) que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista.

Universidad de Alcalá

Revista publicada por la Editorial Universidad de Alcalá

Universidad de Alcalá

Con el patrocinio del Instituto Franklin

Esta revista acepta el envío de textos para considerar su publicación. Consulta las normas para ello en: https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/cuadernosdecomic/normaspresentacion

CuCo, Cuadernos de cómic aplica un sistema de evaluación de dobles pares ciegos con revisores externos (Double-Blind Peer Review).

Dirección de envío: cuadernosdecomic@uah.es

Se concede derecho de réplica a los contenidos de *CuCo, Cuadernos de cómic* número 18, que podrá ser enviada, acompañada de nombre completo y apellidos a cuadernosdecomic@uah.es

Página web: www.cuadernosdecomic.com

Blog: www.cucocuadernos.wordpress.com

Las opiniones vertidas por los colaboradores no son compartidas necesariamente por *CuCo, Cuadernos de cómic.*

Inicio de la publicación: 2013
Año de edición: 2022 (diciembre)
Lugar de edición: Madrid
ISSN: 2340-7867
Periodicidad: Bianual